Charles Batteux
und seine
Nachahmungstheorie in Deutschland

Inaugural-Dissertation
der
Philosophischen Fakultät der Universität Bern
zur
Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Manfred Schenker
aus Genf

Von der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Walzel angenommen

Bern, 27. Juli 1907 Der Dekan:
Prof. Dr. Tobler

Leipzig
Spamersche Buchdruckerei
1908

Die vollständige Arbeit erscheint bei H. Haessel Verlag in Leipzig als Nr. 2 der Neuen Folge der „Untersuchungen zur neueren Literaturgeschichte". Herausgegeben von Prof. Dr. Oskar F. Walzel.

Meiner lieben Mutter

Frau Lina Schenker-Amlehn

in Genf

MOTTO.

Die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht. **Kant.**

Das Prinzip der Naturnachahmung ist überhaupt historisch und nicht dogmatisch zu behandeln: es war der Ausdruck jener Opposition gegen die falsche Idealität, welche den volleren Schein der Natürlichkeit forderte und nun übersah, daß aus der Gerechtigkeit dieser Forderung nichts weniger folgt, als daß die Kunst eine Kopie der Natur sein soll. **Fr. Th. Vischer.**

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist ein Beitrag zur Geschichte der Befreiung der deutschen Literatur von der französischen Übermacht.

Der Schriftsteller, dessen Theorie wir in Deutschland verfolgen, zeichnet sich nicht aus durch eine große Originalität. Er ist vielmehr der typische Vertreter einer bestimmten Kunstrichtung des 18. Jahrhunderts, die man am besten mit dem Namen Pseudo-Klassizismus bezeichnet. Sein Name wurde in Frankreich und im Ausland nur so lange gefeiert, bis diese Kunstrichtung ganz überwunden war. Mit dem Verschwinden der Kunsttheorie war auch der Name ihres Hauptvertreters gänzlich verschollen. Man betrachtete schließlich Batteux nur noch als „eine bête noire, an der man sein Mütchen kühlte, wenn man Lust hatte, einmal auf einen dummen Schöngeist zu schimpfen". Schon Danzel hat darauf hingewiesen, daß man ihm unrecht tue[1]).

Um Batteux wieder in die Erinnerung zurückzurufen und ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, hat Eberhard Freiherr von Danckelman im Jahr 1903 eine sachliche Darstellung seines ästhetischen Lehrgebäudes gegeben[2]).

---

[1]) Danzel, Lessing I, S. 342.

[2]) Eberhard Freiherr von Danckelman, Charles Batteux, sein Leben und sein ästhetisches Lehrgebäude. Gr.-Lichterfelde, Gebels Verl. 1903. Vgl. S. 7 dieser Untersuchung, Anmerkung.

Batteux' Theorie hat in Deutschland noch mehr nachgewirkt als in Frankreich. Dennoch ist eine zusammenhängende Darstellung und eine historische Würdigung des Einflusses, den sie auf Deutschland ausgeübt hat, bis heute noch nicht erschienen. Diese Lücke soll unsere Untersuchung ausfüllen.

Es drängt mich, an dieser Stelle meinem hochgeschätzten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Oskar F. Walzel in Dresden, für die reiche Anregung und Förderung, die er mir zur Vollendung dieser Arbeit zuteil werden ließ, meinen herzlichsten Dank auszusprechen. Auch den Herren Professoren Dr. Albert Köster in Leipzig und Dr. Virgile Rossel in Bern, die mir einige gute Winke gaben, sei hiermit mein bester Dank ausgedrückt.

ERSTER TEIL.

Charles Batteux' ästhetische Theorie.

Kapitel I. Einleitung.

Die ästhetischen Theorien in Frankreich vor Batteux.

Batteux ist heute in Frankreich so vollständig vergessen, daß man in den großen modernen Literaturgeschichten nicht einmal seinen Namen findet. Er war kein Dichter, sondern ein Ästhetiker und Kritiker. Dies mag der Grund sein, weshalb man heutzutage so wenig seiner gedenkt. Gelehrte Abhandlungen veralten rascher als dichterische Produkte, zumal wenn sie nicht eine epochemachende Wirkung auf ihre Zeit ausüben. Dennoch hat Batteux ein solches Los nicht verdient. Wenn schon sein „Cours de belles lettres" keine befreiende Tat in der Ästhetik war, so hat doch dieses Werk eine nicht zu unterschätzende Wirkung gehabt. Insbesondere ist es für mehrere Generationen ein Lehrbuch zur Einführung in die schöne Literatur gewesen. Auch für den modernen Leser ist es nicht ohne historischen Wert. Es enthält eine ausführliche Darstellung der Poetik und kann daher das Verständnis vieler Dichtungen des 18. Jahrhunderts fördern.

Niemand ist ein Prophet in seinem Lande. Wurde Batteux von seinen Landsleuten wenig beachtet, so erregten seine Schriften jenseits des Rheins um so mehr Aufsehen. Man beschäftigte sich lebhaft mit seiner Theorie, sei es, um für sie einzutreten oder um sie

zu bekämpfen. Obwohl sie auch hier bald überwunden wurde, ist doch die Zeit, in der man sich mit ihr auseinandersetzte, eine interessante Phase in der Geschichte der deutschen Literatur und Ästhetik. Es ist eine Zeit der Vorbereitung, eine Zeit des Säens und Keimens für die künftige Blüte in Dichtung und Spekulation[1]).

Batteux' ganze Theorie ist auf dem *Prinzip der Nachahmung der Natur* aufgebaut. Dieses Prinzip ist ein Erbteil der Antike und der Renaissance. Von Aristoteles ist es geprägt worden. Bei ihm bezeichnete es einen Fortschritt; denn durch die Feststellung, daß die Künste nachahmen, unterschied er sie von der Moral und von der Religion, mit denen sie in den ältesten Zeiten verquickt waren.

Mit der Renaissance gelangte dann dieses Prinzip in die modernen Literaturen. In Frankreich wurde es bald die Achse, um die sich alle Spekulationen über die Kunst und das Schöne drehten. Wie aber mehrere Schüler die gleiche Lehre anders auffassen können, so geschah es auch mit der Nachahmungslehre. Sie schließt in der Tat verschiedene Ansichten vom Wesen des Schönen nicht aus. Denn es kommt vor allem darauf an, was man sich unter der Natur denkt. So ist es begreiflich, daß jede Epoche der Formel der Naturnachahmung den Gehalt gab, der ihrem ästhetischen Fühlen entsprach.

Der französische Klassizismus gestaltete das Nachahmungsprinzip zuerst wieder zu einer bestimmt abgegrenzten Kunstlehre, die in Boileaus „Art poétique" den prägnantesten Ausdruck fand. In dem berühmten

[1]) Vgl. H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Abschnitt I: der französische Klassizismus und Abschnitt II: die Richtung auf das Natürliche.

Lehrgedicht stecken sowohl die Keime der späteren Neuerungen, als auch jene stereotypen Elemente, die von der konservativen Poetik bis ins 19. Jahrhundert hineingeschleppt wurden. Als guter Anhänger der Antike wiederholt Boileau die aristotelische Forderung der Naturnachahmung. Er fühlt sich zwar nicht durch ein inneres Bedürfnis zur Natur hingezogen, sondern die vernünftig gedachte Natur gilt ihm als Rettung vor Schwulst und Preziosität. Das Vernunftsprinzip beschränkt bei ihm die Naturnachahmung und läßt ihn eine abstrakte und allgemeine Natur als Gegenstand der Poesie befürworten.

Schon bei Lebzeiten Boileaus fehlte es nicht an heftigem Widerstand gegen das streng klassische System. Die „querelle des anciens et des modernes" gab den ersten Anstoß zur Emanzipation von der Herrschaft der Antike. Die müßigen Streitigkeiten über den Vorrang der Alten oder der Modernen hatten doch *eine* wichtige Folge: Man kam zur Einsicht, daß in der Literatur wie im Leben das Festhalten an einem unabänderlichen System unmöglich sei; die Ideen des Fortschritts und der Relativität machten sich nun auch in der Literatur geltend.

So war am Anfang des 18. Jahrhunderts der ausschließliche Bann des Klassizismus gebrochen und der Weg zu einer neuen Entwicklung der poetischen Theorien geebnet.

Es entstanden drei Hauptströmungen, die wir kurz charakterisieren wollen, ohne auf ihr Wesen und ihre Entstehung weiter eingehen zu können.

Zwei Richtungen entsprangen dem Klassizismus: Eine streng konservativ klassische, deren Vertreter, die Dacier, d'Argens, P. André, Marmontel u. a., an dem überlieferten System der Boileauschen Lehre festhielten.

Diese Richtung vertrat noch am Ende des 18. Jahrhunderts der geistvolle Laharpe in seinem „Lycée“; und im 19. Jahrhundert schwört noch ein dogmatischer Geist wie Désiré Nisard auf das klassische Credo.

In der zweiten Richtung macht sich ein allmähliches Abweichen vom klassischen Ideal geltend. Die meisten ihrer Vertreter erkennen zwar Boileaus Autorität an. Sie berufen sich immer wieder auf ihn. Dennoch wandeln sie seine Lehre, bewußt oder unbewußt, in ihren Hauptpunkten allmählich um.

Während Boileau die Deutlichkeit zum höchsten Prinzip des Schönen erhoben hatte und das Wahre mit dem Schönen bei ihm identisch war, begegnen wir bei Bouhours, Fontenelle und La Motte einer Erweiterung dieses Prinzipes. Nicht mehr das Deutliche allein soll ästhetisch wirksam sein, sondern in vielen Fällen auch das Undeutliche, das bloß Angedeutete. Die Fähigkeit, dieses undeutliche Schöne zu schätzen, heißt bei Bouhours „délicatesse du goût“. Also nicht mehr die Vernunft allein ist die höchste Instanz in Sachen des Schönen, sondern an ihre Stelle tritt der Geschmack, dessen Funktion es ist, an etwas Schönem Gefallen zu finden. Alle Theoretiker der Zeit bemühen sich, den Geschmack zu analysieren und die Regeln zu seiner Ausbildung festzustellen. Sie trennen dieses Gefühl nicht gänzlich von der Vernunft, indem sie ihm, trotz seiner großen Variabilität, bestimmte Regeln vorschreiben. Mit dem Geschmack hält also das Gefühlsmoment seinen Einzug in die französische Ästhetik, in der es eine immer größere Bedeutung erlangen wird.

Der zweite Punkt, den diese Theoretiker weiter ausgebildet haben, ist das Verhältnis zur Natur, also die objektive Seite des poetischen Schaffens. Da die Vernunft im Reiche der Kunst nicht mehr allein das Scepter

schwang, war die Möglichkeit einer realistischeren Auffassung der Natur gegeben. Behutsam wurde der Weg eingeschlagen, der zum Naturalismus führte. Dufresnay, La Motte-Houdart und Batteux sind die wichtigsten Ästhetiker, die sich mit dem Problem beschäftigt haben, die Formel der Naturnachahmung weiter auszubilden, indem sie das Wesen der Natur näher bestimmten und damit über Boileau hinauskamen.

Dufresnay[1]), ein Zeitgenosse Boileaus, überragt ihn in der realistischen Erfassung der Natur, da er in seinem „Art de peinture“ von der Kunsterfahrung des Malers ausgeht. Er ist der erste in Frankreich, der das Natürliche stärker betont, indem er an den Künstler die Forderung stellt, „le beau naturel“[2]) nachzuahmen. Auf ihn und nicht auf Batteux führt H. v. Stein die Formel der Naturnachahmung zurück[3]).

Auch auf dem Gebiet der Poetik wurde schon vor Batteux das Problem der Nachahmung in origineller Weise gelöst[4]): La Motte-Houdart (1672—1731), der in

1) Dufresnay, Art de peinture; 3. Ausg. 1684.

2) A. a. O. S. 31. Vgl. auch folgende Stellen: S. 28: „Ne soyez pas si fort attaché à la Nature, que vous ne donniez rien à vos études ni à votre Génie: mais aussi ne croyez pas que votre Génie et la seule mémoire des choses que vous avez vues, vous fournissent assez pour faire un beau tableau, sans l'aide de cette incomparable maîtresse la Nature que vous devez toujours avoir présente comme un témoin de la vérité.“

3) H. v. Stein, a. a. O. S. 127.

4) Der Gedanke dieses Problems findet sich fast bei allen Autoren des anhebenden 18. Jahrhunderts, die sich mit der Theorie der Dichtkunst beschäftigt haben. Allerdings wird die Nachahmung meist nur beiläufig erwähnt oder als selbstverständlich hingenommen. So in den meisten Abhandlungen der „Mémoires tirés des registres de l'acad. royale des inscriptions et belles-lettres. Tome 1—10“. Nur im Tome VI, S. 244 finde ich eine abweichende Ansicht von L. Racine, der das Wesen der Poesie nicht in der Nachahmung, sondern in der Begeisterung sieht. — Vgl. z. B. folgendes Zitat aus Fraguier (Tome II, S. 122): „Toute poésie est une imitation. La poésie buco-

verschiedenen Schriften den Klassizismus bekämpfte, hat die Grundansicht Boileaus von der Nachahmung der Natur nach der objektiven Seite hin auszuführen versucht[1]). Gesetz der Nachahmung ist ihm die Absicht (le dessein) des Dichters. Diese Absicht ist nichts anderes, als die ordnende Tätigkeit des Künstlers, der die verschiedenen Teile des Gegenstandes zu einem Kunstwerk zusammenfaßt. Dadurch aber, daß La Motte die Absicht nach dem Grade der „justesse" und „raison" beurteilt, zeigt sich die nahe Verwandtschaft mit Boileau. Da auch hier ein Prinzip den Umfang des Nachzuahmenden beschränkt, muß der Künstler in der gegebenen Natur eine richtige Auswahl treffen: das nennt La Motte die „nature choisie"[2]).

Endlich sei noch die dritte ästhetische Richtung des anhebenden 18. Jahrhunderts erwähnt, obwohl sie auf Batteux nur sehr wenig eingewirkt zu haben scheint. Sie geht von England aus und knüpft sich an die Namen: Shaftesbury, Addison, Dubos und Diderot. Während die bisher besprochenen Schriftsteller fast ausschließlich aus einheimischen oder antiken Quellen geschöpft haben, spielt in den „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" des Dubos schon 1719 das Ausland eine hervorragende Rolle. Dubos steht Descartes von Anfang an fern und betrachtet nach dem Vorgang der Engländer

---

ique a pour but d'imiter ce qui se passe et ce qui se dit entre les bergers. Mais elle ne doit pas s'en tenir à la simple représentation du vrai réel, qui rarement serait agréable; elle doit s'élever jusqu'au vrai idéal, qui tend à embellir le vrai tel qu'il est dans la nature et qui produit dans la poésie comme dans la peinture le dernier point de perfection".

[1]) La Motte-Houdart, Réflexions sur la critique. La Haye 1715.

[2]) La Motte gibt folgende Definition der Poesie, a. a. O. S. 29: „C'est l'art qui par le discours en vers imite la nature avec choix et avec un dessein sensible de donner certaines idées ou d'exciter certains sentiments."

die Rührung als höchstes Ziel der Kunst. Die Genietheorie, die am Ende des 18. Jahrhunderts so wichtig werden sollte, hat er ebenfalls in sein Werk herübergenommen. Er ist ein Vermittler der Ideen des Auslandes; darin liegt seine Bedeutung.

Erst mit Diderot wird der Naturalismus des 18. Jahrhunderts zu seiner Reife gelangen. Diderot nimmt die Formel von der Naturnachahmung am strengsten und will nichts mehr von einem idealen Kanon wissen, der die Kunst in bestimmte Schranken einengt.

Kapitel II. Charles Batteux' literarische Tätigkeit[1]).

Charles Batteux stammt aus der Champagne. Er ward am 6. Mai 1713 in Alland'hui bei Reims geboren. Nach Vollendung seiner Studien in Reims wurde er zum Priester ordiniert, widmete sich aber dem Lehramt und dozierte schon mit 22 Jahren die Rhetorik an dem Seminar, das er absolviert hatte. Früh zeichnete er sich aus durch hervorragende Kenntnis der griechischen

1) Von Ch. Batteux gibt es noch keine ausführliche Biographie. Auch die 1903 erschienene Monographie von Eberhard Freiherrn von Danckelman „Charles Batteux, sein Leben und sein ästhetisches Lehrgebäude" enthält über das Leben dieses Schriftstellers nur kurze Angaben. Danckelman gibt eine ziemlich vollständige, aber im einzelnen nicht immer zuverlässige Zusammenstellung der Literatur über Batteux. Er beabsichtigt mit seiner Schrift — wie er selbst im Vorwort sagt — nichts anderes, als eine sachliche Darstellung der Hauptlehre Batteux'. Er begnügt sich damit, das ästhetische und poetische System des Batteux in aufgelöster Form wiederzugeben, ohne es genügend kritisch und historisch zu behandeln. — Meine biographischen Mitteilungen entnehme ich folgenden Quellen: Biographie universelle und Grande Encyclopédie: article Batteux. Dupuy: Eloge de l'abbé Batteux. Batteux, lettre à mes neveux; Principes de littérature éd. 1800, tome VI, p. 3. Folgende Quellen waren mir nicht zugänglich: Poinsinet de Sivry: Nécrologe des hommes célèbres de France. t. 16, Paris 1781 und die „Notice historique sur l'auteur", die der Ausgabe der „Principes de littérature" 1824 vorausgeschickt wird.

und lateinischen Sprachen. Er verherrlichte die Hauptstadt seiner Provinz in einer lateinischen Ode: „In civitatem Remensem". Im Jahre 1739 wurde er nach Paris berufen, wo er zuerst am Collège de Lizieux, dann am Collège de Navarre die Humaniora und die Rhetorik lehrte. Später wurde er Professor der griechischen und lateinischen Philosophie am Collège royal de France. Seine Antrittsrede: „De gustu veterum in studiis litterarum retinendo" (1750) enthält ein überschwengliches Lob der Alten und kann gewissermaßen als Programmschrift für seine ganze literarische Laufbahn gelten. In seinen ästhetischen und literarischen Schriften hat er sich stets auf die Antike berufen, und die Meisterwerke des französischen Klassizismus galten ihm für die Beurteilung der Literatur seiner Zeit im großen und ganzen als Norm.

Sein bekanntestes Werk: „Traité des beaux arts réduits à un même principe" erschien im Jahre 1746. Dieses Buch, in dem er den Versuch machte, alle Künste auf die Nachahmung der Natur zurückzuführen, begründete seinen Ruhm nicht nur in Frankreich, sondern auch im Ausland. Es öffnete ihm die Pforten der Académie des inscriptions et belles-lettres (1754) und der Académie française (1761).

Wie alle theoretischen Werke, die eine ganz bestimmte Richtung vertreten, rief es einen heftigen Widerstand hervor. Die Opposition ging von der naturalistischen Partei aus. Diderot nannte es „un livre acéphale" und bekämpfte Batteux' ästhetische Theorie besonders in seinen „Lettres sur les sourds et les muets". Batteux' Buch war den damals in Frankreich aufkommenden literarischen Tendenzen der „Philosophen" entgegengesetzt und erschien im wesentlichen den naturalistischen Neuerungen gegenüber konservativ. Dupuy sagt in

seiner Lobrede, Batteux habe sich verdient gemacht „en opposant au faux goût qui gagnait notre siècle celui qu'il avait puisé dans l'étude des anciens". Dupuy spricht hier als Vertreter der klassischen Tradition in einer Versammlung, die den Neuerungen abhold war.

Um das Prinzip der Nachahmung den vielen Angriffen gegenüber zu verteidigen, erweiterte Batteux sein Werk, indem er in verschiedenen Traktaten den Nachweis brachte, daß sein Prinzip für alle Gattungen der Poesie Gültigkeit habe. So entstand 1747 der „Cours de belles lettres", der mit dem „Traité des beaux arts" beginnt. Die übrigen neun Traktate behandeln in lehrhafter Weise die verschiedenen poetischen und prosaischen Gattungen und bilden ein Lehrbuch der Literatur für höhere Bildungsanstalten[1]). Zur Beurteilung der ästhetischen Theorie Batteux' ist der erste Traktat ungleich wichtiger als alle anderen.

Es genügte dem unermüdlichen Schriftsteller nicht, die bei den Alten geschöpften Ansichten zu einem System ausgebildet zu haben. Als gewissenhafter Philolog wollte er auch die benützten Quellen seinen Lesern zugänglich machen. Er hoffte, allen Anfechtungen gegenüber den besten Erweis für seine Theorie zu bringen, indem er eine vollständige Ausgabe der vier Poetiken des Aristoteles, Horaz, Vida und Despréaux mit Übersetzung und Anmerkungen erscheinen ließ (1771). Im Vorwort lobt er die vier großen Jahrhunderte, denen diese Poetiken angehören. Er nimmt die Autorität der vier Legislatoren des Parnasses für seine Theorie in Anspruch und

---

1) Das ganze Werk erschien später in vielen neuen Auflagen unter dem Titel: „Principes de littérature" und gedieh durch Hinzufügung neuer Traktate bis auf 6 Bände. Die letzte Ausgabe stammt aus dem Jahre 1824. Ich zitiere gewöhnlich nach der Ausgabe des Jahres 1800 (Lyon, Leroy). Beaux-arts oder B. a. = Traité des beaux-arts réduits à un même principe.

behauptet, daß sie alle vier — ungeachtet der Unterschiede in Zeit, Sitte und Sprache — der Poesie dieselbe Richtung vorgeschrieben haben. Folglich gebe es für die Poesie nur einen Weg, der durch die gleichen unabänderlichen Prinzipien bestimmt sei, die auch die Natur beherrschen. Wie Batteux aber die Natur als Vorbild der Künste auffaßt, das erhellt schon aus dem Titelbild des Werkes, in dem eine allegorische Gestalt, die Poesie, der Göttin der Wahrheit ihre Huldigungen darbringt. Dieses Bild hat zum Motto die Worte Boileaus: „Rien n'est beau que le vrai".

Die beiden besprochenen Werke sind Batteux' wichtigste Verdienste um die Ästhetik und Literatur. Alle anderen Leistungen treten daneben in den Hintergrund. Seine Übersetzung des Horaz in Prosa (1750) macht keinen Anspruch auf poetischen Wert. Sie soll nur zum besseren Verständnis des Originals dienen. Batteux beteiligte sich noch an der Herausgabe verschiedener pädagogischer Sammelwerke. Wichtiger als diese praktischen Lehrbücher sind einige „Mémoires littéraires", die er für die „Académie des inscriptions et belles-lettres" verfaßte. Sie bilden in vielen Fällen eine Ergänzung zu seinen ästhetischen Anschauungen und enthalten Rechtfertigungen gegen verschiedene Angriffe. Die wichtigste der hier erörterten Streitfragen betrifft das Wesen der Tragödie und der Komödie nach Aristoteles.

Um ein vollständiges Bild der schriftstellerischen Tätigkeit Batteux' zu bekommen, müßte man noch seine philosophischen Schriften erwähnen, deren Ausarbeitung eine gute Hälfte seines Lebens beanspruchte. In seiner Stellung als Professor der antiken Philosophie durchforschte er alle Systeme der heidnischen Welt. Das Resultat seiner Forschungen und das wichtigste

seiner philosophischen Werke ist die „Histoire des causes premières, ou exposition sommaire des pensées philosophiques sur les principes des êtres" (Paris 1769). Das Buch steht in scharfem Gegensatz zu der Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts. Batteux vertritt hier den Standpunkt des strikten Christentums gegenüber dem herrschenden Unglauben. Er sucht den Nachweis zu bringen, daß die Systeme des Altertums über die tiefsten Ursachen der Welt nicht das geringste Licht geworfen haben. Die menschliche Vernunft könne der göttlichen Vernunft die letzten Geheimnisse nicht abgewinnen. Nur die göttliche Offenbarung gebe dem Menschen darüber Aufschluß. Für Batteux ist die antike Philosophie ein Arsenal der modernen Ungläubigkeit, mit *dem* Unterschiede, daß dort der Unglaube ohne jenes verführerische Gewand auftrete, in das ihn die modernen Philosophen einzuhüllen pflegen. Batteux war ein abgesagter Gegner der Aufklärungsphilosophie, die damals ganz Frankreich beherrschte. Durch seine Schriften und durch sein Auftreten gehörte er zur Partei der „Dévots", die mit seiner Ernennung zum Mitglied der französischen Akademie einen ihrer letzten Siege davongetragen hatten[1]).

Trotzdem Batteux ein treuer Anhänger der Kirche war, besaß er doch eine vorwiegend nüchterne Verstandesnatur. Bei ihm muß das Gefühl immer der höheren Eingebung der Vernunft weichen: „Il ne peut y avoir de bonheur pour l'homme qu'autant que ses goûts sont conformes à sa raison[2])." Das Streben nach Übereinstimmung von Gefühl und Vernunft ist auch die Richtschnur seiner ganzen Ästhetik gewesen. Er ist der typische geistreiche und feinsinnige französische Abbé,

[1]) Vgl. L. Brunel, les Philosophes et l'Académie française, S. 140.

[2]) Beaux-arts, éd. 1753, S. 95.

der an allen Dingen seinen Scharfsinn übt, nur den von der Kirche vorgeschriebenen Glauben unberührt läßt. Er erlaubt sich oft die freiesten Meinungen, aber nur neben dem Dogma, das sich jeder persönlichen Billigung oder Mißbilligung entzieht.

Als Lehrer und Gelehrter erwarb er sich bei seinen Kollegen durch seine gewissenhafte Pflichterfüllung mehr als durch eine hervorragende Begabung allgemeine Achtung; als Mensch machte er sich bei allen denen beliebt, die seinen lauteren und edlen Charakter kannten. Er starb in seinem 68. Lebensjahre am 14. Juli 1780.

Kapitel III. Charles Batteux' ästhetische Theorie. Analyse des Werkes: „Traité des beaux arts réduits à un même principe".

In dem Vorbericht gibt Batteux die Gründe an, die ihn zum Verfassen eines Traktats über die schönen Künste veranlaßt haben[1]):

Nach einem langjährigen eingehenden Studium der alten und neuen Dichter hatte er die erworbenen Kenntnisse ordnen und sich über das Ergebnis seines Forschens Rechenschaft geben wollen. Um von einem deutlichen und bestimmten Begriff auszugehen, stellte er sich die Frage, was die Poesie sei und worin sie sich von der Prosa unterscheide. Allein jetzt sah er erst ein, wie schwer es sei, das Wesen der Poesie, das er schon längst empfunden hatte, genau zu definieren. Bisher hatte er sich in seinem Urteil über die Schriftsteller mehr von einem dunklen Gefühl als von der Vernunft leiten lassen. Er bemerkte nun die Gefahr des instinktiven Urteilens, bei dem die Einsicht des Verstandes nicht mit der Empfindung verbunden ist. Umsonst suchte er bei

1) Beaux-arts, S. XI—XX.

seinen Vorgängern, den Rollin, Dacier, Le Bossu, d'Aubignac, eine einfache und klare Definition der Poesie; überall fand er nur undeutliche Begriffe, die den Antworten der Orakel ähnlich sind: „Obscuris vera involvens".

Da entschloß er sich, um in der schwierigen Frage nicht ohne Führer zu sein, die Poetik des Aristoteles aufzuschlagen. Obwohl sie von vielen gerühmt wurde, ward er bald gewahr, daß die wenigsten sie wirklich kannten. Der Grundsatz der Nachahmung, den der griechische Philosoph in den Künsten aufstellt, wurde nun der Ausgangspunkt seiner Untersuchung. Diesen Grundsatz hatten ja auch Horaz und Boileau festgehalten. In ihm fand Batteux die richtige Definition der Poesie, die, wie die Malerei, wesentlich eine Nachahmung sei.

Er hatte nur eine deutliche Erklärung der Poesie erreichen wollen und war auf ein Prinzip gestoßen, das ihm gleich über alle Künste Aufschluß gab. Daraus erwuchs ihm eine viel größere Aufgabe, als er anfangs gedacht hatte: Er mußte nun den Nachweis bringen, daß alle Künste sich auf einen einzigen Grundsatz zurückführen lassen.

Die Mittel, die ihm bei seiner Beweisführung zu Gebote stehen, sind doppelter Art: einmal die Vernunftschlüsse und zweitens die Bestätigung der Vernunftschlüsse durch die Beispiele, also die Anwendung der Theorie auf die Praxis der verschiedenen Künste.

Das Werk zerfällt demnach in drei Teile:

Im ersten wird das Wesen der Künste nach dem Wesen *des Genies*, das sie hervorbringt, festgesetzt. Es wird aus den Eigenschaften des Geistes der Beweis geholt, daß die Nachahmung der Natur der allgemeine Gegenstand der Künste sei.

Im zweiten Teil wird der Grundsatz der Nachahmung aus dem Wesen und den Gesetzen *des Geschmacks* hergeleitet.

Im dritten Teil wird der angenommene Grundsatz durch seine Anwendung auf die verschiedenen Künste bestätigt[1]).

Die Formel der Naturnachahmung ist uralt. Schon bei Aristoteles im Keime vorhanden, wurde sie von den Ästhetikern mit dem „ut pictura poesis“ des Horaz verknüpft, und die so entstandene Lehre bildete die Grundlage, auf der sowohl Batteux als seine Vorgänger fußen.

Wenn demnach Batteux die Formel der Naturnachahmung nicht erfunden hat, so könnte er sie doch in origineller Weise ausgebildet haben. Es entsteht also zunächst die Frage, wie er diese Formel auffaßte.

Den Grundsatz der „Nachahmung der schönen Natur“ — so erscheint die Formel bei Batteux — leitet er aus dem Wesen des Genies und des Geschmacks ab. Wie definiert er diese beiden grundlegenden Begriffe?

Zunächst der Begriff *Genie*[2]): hier zeigt sich am deutlichsten Batteux' Abhängigkeit vom klassischen Prinzip, nach dem die Vernunft das wichtigste ästhetische Organ bildet. Man darf sich von dem Ausdruck Genie, den er für den Geist anwendet, der die Künste hervorbringt, nicht irreführen lassen. Das Genie bei Batteux hat mit dem Genie im Sinne einer frei schaffenden Phantasie, einer über allem Wissen stehenden genialen Kraft, wie sie Young später definierte, nichts gemein als den Namen. Ja Batteux wendet sich direkt gegen

1) Ich zitiere im folgenden jeden der drei Teile mit einer römischen und das betreffende Kapitel mit einer arabischen Zahl.

2) Beaux-arts I, 2—4.

eine solche Auffassung, indem er sagt, das Genie sei nicht, wie man allgemein annehme, ein Feuer, eine blinde Kraft, die den Geist beherrsche und ziellos fortreiße. Für ihn ist das Genie: „une raison active qui s'exerce avec art sur un objet, qui en recherche industrieusement toutes les faces réelles, toutes les possibles, qui en dissèque méthodiquement les parties les plus fines, en mesure les rapports les plus éloignés; c'est un instrument éclairé qui fouille, qui creuse, qui perce sourdement[1])."

Diese Stelle enthält Batteux' deutlichste Erklärung des Genies. In den späteren Auflagen ist sie weggelassen, wird aber durch keine andere allgemeine Definition ersetzt. Ganz im Sinne der französischen klassischen Ästhetik wird das Wirken des Genies als eine vorwiegend reflektierende Tätigkeit aufgefaßt und zu wenig von dem vernünftigen Denken unterschieden.

Wenn schon Batteux das poetische Schaffen in seiner ganzen natürlichen Ursprünglichkeit nicht dargestellt hat, so enthält doch seine Beschreibung manche wahrhafte Züge. Immer wieder betont er, das Genie sei an die Natur gebunden, über deren Grenzen es sich nicht hinauswagen dürfe.

Die Natur ist also die Stütze des Genies. Es kann sie nicht erschaffen und soll sie nicht vernichten; es kann demnach nichts anderes tun, als daß es ihr nachgeht und sie *nachahmt*; folglich kann es nichts als Nachahmungen hervorbringen.

Hieran knüpft sich eine Folgerung, die in der Betrachtung des poetischen Schaffens wesentlich weiter führt: Das Genie, das an die Natur gebunden ist, kann nur insofern schöpferisch tätig sein, als es die Natur beobachtet. Es ist vor allem auf Anschauungen an-

[1]) Beaux-arts, éd. 1753, S. 10.

gewiesen, deren lebhafte Wiedergabe es anstrebt. In diesem Sinne ist der Satz zu verstehen: „Le génie est comme la terre qui ne produit rien, qu'elle n'en ait reçu la semence[1]).“

Die Fähigkeit, lebhafte Anschauungen zu haben und auszudrücken, besitzt das Genie, wenn es im Zustand der Begeisterung, des „enthousiasme“ ist. Diesen Begriff findet Batteux schon in dem „poeta vates“ der Alten vorgebildet. Hier, wie überall, ist er bestrebt, die unklaren Vorstellungen durch eine richtige Definition zu ersetzen. Die Begeisterung besteht für ihn in zwei Dingen: „in einer lebhaften Vorstellung des Gegenstandes im Geiste (esprit) und in einer Gemütsbewegung (émotion du coeur), die mit dem Gegenstand im Verhältnis steht[2]).“ Die lebhafte Vorstellung des Gegenstandes entsteht im Geiste des Künstlers, wenn er die schönen Züge verschiedener Gegenstände zu einem Idealbild (idée factice) zusammenfaßt. Bei Betrachtung dieses Bildes entzündet sich das Feuer des Genies; der Künstler vergißt sich selbst, und seine Seele (âme) geht in die Dinge über, die er erschafft[3]).

Mit der Forderung an den Künstler, sich in den Zustand der Begeisterung zu versetzen, um die Natur in ihrer Schönheit auszudrücken, ist schon ein bedeutender Schritt getan, um das Wesen des Genies von dem ausschließlichen Banne der Vernunft zu befreien und dem Gefühl die Tore zu öffnen. Allein man darf nicht vergessen, daß die lebhafte Vorstellung des Gegenstandes im Geiste dem „deutlichen Erkennen“ des klassischen Prinzips noch sehr ähnlich ist, und daß das Vorgehen des Genies bei der Sammlung der schönen Züge als eine

[1]) Beaux-arts, S. 15.
[2]) B. a., S. 35.
[3]) B. a., S. 27.

bewußte, der Verstandestätigkeit identische Geistesarbeit beschrieben wird.

Die Erkenntnis, daß die künstlerische Idee von der logischen Begriffsidee scharf zu trennen sei, durch die erst eine richtige Vorstellung von der dichterischen Konzeption gegeben ist, diese Erkenntnis kann man bei Batteux nirgends finden. Daß er aber eine Unterscheidung anstrebt, das geht aus seiner Auffassung des Genies im Zustand der Begeisterung deutlich hervor.

Noch klarer zeigt sich sein Bestreben in den Ausführungen über den *Geschmack*[1]).

Batteux wendet sich zunächst als Anhänger der klassischen Ästhetik gegen jene Auffassung, die im Geschmack nur Variabilität als höchstes Merkmal sieht (St. Evremont, Bouhours). Solchen Ansichten gegenüber behauptet Batteux energisch: Es gibt einen guten Geschmack, der mit Ausschließung jedes anderen allein der gute ist. Diesen Geschmack, der überall und immer Geltung hat, besaßen die Alten ohne Mühe, während die Modernen ihn nur in seltenen Fällen treffen. Die Alten waren wie von einem glücklichen Schutzgeist geleitet, weil sie im Gegensatz zu den Modernen keine anderen Muster vor sich hatten als die Natur selbst und keinen anderen Wegweiser kannten als den Geschmack. Batteux hat den wesentlichen Unterschied der antiken Poesie und der modernen klassischen Poesie seiner Zeit schon erkannt und der ersteren den Vorteil der „Natur“ über die „Regeln“ der anderen zugesprochen. Das verdient hervorgehoben zu werden, weil Batteux als ein blinder Verehrer der strengen poetischen Regeln verrufen ist[2]).

Um zu einer Definition des Geschmacks zu gelangen, vergleicht ihn Batteux mit dem Verstand; dieser ist in

[1]) B. a. II, 1 & 2. [2]) B. a., S. 53ff.

den Wissenschaften, was jener in den Künsten bedeutet. Ihre Gegenstände sind verschieden, aber ihre Verrichtungen analog. Man kann also zur Erklärung des einen den anderen herbeiziehen.

Der Verstand betrachtet die Gegenstände an sich, nach ihrem Wesen, ohne jede Beziehung auf das Subjekt; der Geschmack beschäftigt sich dagegen mit denselben Gegenständen nur hinsichtlich ihrer Wirkung auf das Subjekt. Der Verstand ist also die Fähigkeit, das Wahre und das Falsche zu *erkennen* (reconnaître) und zu unterscheiden; der Geschmack ist die Fähigkeit, das Gute, das Schlechte, das Mittelmäßige zu *empfinden* (sentir) und mit Sicherheit zu unterscheiden[1]).

Hiemit ist eine Scheidung zwischen dem Gebiet der Erkenntnis und dem des ästhetischen Fühlens angebahnt. Wäre Batteux auf diesem Wege konsequent weitergegangen, so hätte er vielleicht den gordischen Knoten des „analogon rationis" entzwei geschnitten und dadurch das Ästhetische ein für allemal von den Banden des Begrifflichen befreit. Statt dessen lenkt Batteux wieder in die alten Bahnen zurück. Er erklärt ausdrücklich, daß er nicht die Absicht habe, die geheimen Triebfedern der Seele aufzudecken und den Prinzipien der psychischen Vorgänge nachzuspüren. Dergleichen spekulative Probleme, bei denen man in der Regel eben so dunkel als erhaben zu sein pflege, überläßt er der Metaphysik. Er sah eben nicht ein, daß das psychologische Verfahren, mit dem er seine Untersuchung richtig begonnen hatte, keineswegs in ein Meer von metaphysischen Begriffen zu münden braucht.

[1]) B. a., S. 55. Vgl. auch B. a., S. 56: „Notre âme connaît et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répendue dans notre âme, le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre échauffe. L'une nous fait voir l'objet, l'autre nous y porte ou nous en détourne."

Die Scheidung in zwei Seelenkräfte, von denen die eine, der Verstand, ein rein intellektuelles Prinzip, die andere, der Geschmack, eine gefühlsmäßige Kraft ist, wird von Batteux nicht bis ins letzte durchgeführt. Beim ästhetischen Verhalten und Urteilen sind nach seiner Ansicht vielmehr beide Kräfte beteiligt.

Zwar gesteht er dem Geschmack allein das Recht zu, in Sachen der Kunst zu entscheiden: „Le goût est une connaissance des règles par le sentiment. Cette manière de les connaître est beaucoup plus fine et plus sûre que celle de l'esprit: et même sans elle, toutes les lumières de l'esprit sont presque inutiles à quiconque veut composer[1]."

Aber das Geschmacksurteil ist in letzter Linie doch wieder das Ergebnis beider Seelenkräfte: „Quoique ce sentiment paraisse partir brusquement et en aveugle; il est cependant toujours précédé au moins d'un éclair de lumière, à la faveur duquel nous découvrons les qualités de l'objet... Mais cette opération est si rapide, que souvent on ne s'en apperçoit point et que la raison, quand elle revient sur le sentiment, a beaucoup de peine à en connaître la cause[2]."

Aus alledem ergibt sich, daß Batteux ein ahnendes Verständnis hatte von dem Unterschied, der zwischen dem Erkennen und dem ästhetischen Fühlen besteht. Allein in seinem Versuch, das Gebiet des Geschmacks abzugrenzen, herrscht die Analogie mit den logischen Begriffsvorgängen noch durchweg vor. Die Erkenntnis (éclair de lumière, connaissance), die dem Geschmacksurteil vorangeht, ist kein beschauliches Sich-Einfühlen in den Gegenstand, sondern eher ein begriffliches Abwägen seiner Eigenschaften. Obwohl der Verstand eigentlich

[1]) B. a., S. 91.
[2]) B. a. S. 56—57.

kein ästhetisches Urteil fällen kann, nimmt er dem Geschmack doch das Urteil vorweg, und dieser ist in letzter Instanz nichts anderes als ein Organ des Verstandes, unter dessen Vormundschaft er allein zu urteilen wagt.

Worauf stützt sich nun der Geschmack in seinen Urteilen?

Wie das Genie, so hat auch der Geschmack nur einen Gegenstand, die Natur. Sie ist es, die dem Menschen den „natürlichen Geschmack" verliehen hat, damit er über die Gegenstände der Natur in ihrem Verhältnis zu seinem Vergnügen und zu seinen Bedürfnissen urteilen könne. Als sich Bedürfnis und Vergnügen verfeinerte, entstanden die schönen Künste; sie gehorchten ohne jeden Zwang dem bestehenden natürlichen Geschmack, dessen Gesetze nach wie vor dieselben blieben. Wie die Erzeugnisse der Künste vollkommener sein können als die Werke der bloßen Natur, so kann sich auch der Geschmack verfeinern und ausbilden, ohne deshalb aufzuhören, natürlich zu sein.

Der schlechte Geschmack findet sich da, wo Unwissenheit und Vorurteil die Stimme der Natur verdrängt haben. Das ist in der Entwicklung der Künste oft vorgekommen. Batteux gibt hier eine kurze Beschreibung der Entstehung und des Fortgangs der Künste, worin er hervorhebt, daß ihre Blütezeiten (z. B. die Griechen, die Renaissance, die französischen Klassiker) aus dem nahen Verhältnis zur Natur entsprossen seien. Die Franzosen seien auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit emporgestiegen. Allein Batteux fürchtet sehr einen Rückschlag. Die Schöngeister seien jederzeit an dem Verfall der Künste schuld gewesen, weil sie über die Natur hinausgehen wollten. Er wendet sich hier gegen den herrschenden „esprit" in der Literatur des 18. Jahrhunderts.

Batteux ist nicht, wie man ihm vielfach vorgeworfen hat[1]), ein Vertreter jener gezierten und gekünstelten Richtung, die man mit dem Namen Rokoko zu bezeichnen pflegt. Das Ideal, das ihm vorschwebt, sind weder die manierierten Schnörkel und die pausbackenen Putten des Rokoko, noch die galanten Gesellschaftsszenen eines Watteau, sondern die ruhige und gewählte Schönheit der idealen Landschaft eines Poussin oder Claude Lorrain. Darum bleibt er auch in der Literatur unentwegt auf dem Boden des Klassizismus stehen.

Das Genie und der Geschmack sind also natürliche Kräfte der Seele, deren rechtmäßiger Gegenstand nichts anderes als die Natur selbst sein kann. Es fragt sich nun, wie ihr Gegenstand, wie die nachzuahmende Natur aufzufassen sei. Damit sind wir auf den Kern der Ästhetik Batteux' gestoßen. Hier wird er, trotz seiner Abneigung gegen metaphysische Definitionen, doch über seine Idee des Schönen Auskunft geben müssen. Denn Kunst ist ja Darstellung des Schönen, und Natur und Kunstwerk sind nicht identisch. Hier wurzelt

[1]) H. v. Stein, a. a. O., S. 124 hebt hervor, Batteux verlange, daß man die Natur „avec tous ses agréments et enjolivements" wiedergebe; auf diese beiden Worte, die nur gelegentlich vorkommen, stützt er sich, um Batteux zu jener süßlichen Kunstrichtung zu zählen. Wie wenig das berechtigt ist, geht aus folgender Stelle hervor, in der Batteux selbst diese Richtung verurteilt: „Les ouvrages ayant eu pendant un certain temps le même degré d'assaisonnement et de perfection, et le goût des meilleures choses s'émoussant par l'habitude, on a recours à un nouvel art pour le réveiller. On charge la nature: on l'ajuste; on la pare au gré d'une fausse délicatesse: on y met de l'entortillé, du mystère, de la pointe: en un mot de l'affectation qui est l'extrême opposé de la grossièreté: mais extrême qont il est plus difficile de revenir que de la grossièreté même, parce que les artistes s'admirent eux-mêmes dans leurs défauts. C'est ainsi due le goût et les beaux-arts périssent en s'éloignant de la nature." (B. a., S. 70.)

Batteux' Theorie von der Nachahmung der schönen Natur.

Als erste Regel des Geschmacks in den schönen Künsten stellt Batteux die Forderung auf, die schöne Natur nachzuahmen. Worin bestand die schöne Natur? Das Kapitel, in dem er diese Frage beantwortet, ist im Gegensatz zu der üblichen Klarheit seiner Ausführungen verworren und nicht zu Ende gedacht[1]). Deshalb haben schon Diderot und nach ihm viele andere Batteux vorgeworfen, er gebe nirgends eine Erklärung dessen, was er mit der schönen Natur meine. Obwohl dieser Vorwurf zum Teil berechtigt ist, kann man doch mit genügender Aufmerksamkeit und einigem guten Willen seine Grundansicht aus seinen Worten herauslesen.

Er sucht dem Begriff der schönen Natur auf zwei Wegen nahe zu kommen: Erstens indem er das Schaffen des Genies analysiert und zweitens indem er die schöne Natur von den Regeln des Geschmacks ableitet[2]).

Das Genie, das an die Natur gebunden ist, muß sie nicht nachahmen, wie sie wirklich ist, sondern eine richtige Auswahl treffen. Für diesen Satz stützt sich Batteux wiederum auf Aristoteles, der bei seiner Unterscheidung der Poesie von der Geschichte gezeigt habe, wie die eine das Wahrscheinliche, die andere das Wahre schildert.

Zur Illustrierung führt er das alte anekdotische Beispiel des Zeuxis an, dessen Verfahren dasjenige aller großen Meister darstelle:

„Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite? Fit-il le portrait de quelque beauté particulière dont la peinture fût l'histoire? Il rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes: il se

[1]) B. a. II, 4.
[2]) B. a. I, 3 & II, 4.

forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis: et cette idée fut le prototype, ou le modèle de son tableau, qui fut vraisemblable et poétique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément."

Ähnlich verfuhr Molière, wenn er einen Charakter schildern wollte. Er bildete aus den einzelnen von ihm beobachteten Zügen einen Charakter, der in seiner Art der einzige und nicht die Vorstellung des Wahren, sondern des Wahrscheinlichen war. Sein Misanthrope ist nicht die Geschichte des Alceste, sondern die Abbildung des Alceste ist die Geschichte der Menschenfeindschaft überhaupt.

Diese Beispiele sprechen klar genug aus, was Batteux mit der „schönen Natur" meinte. Es ist nichts anderes als die typische, allgemeine Natur, die schon Boileau der Poesie vorschrieb. Es ist das allgemein Menschliche, das von allem Individuellen und Accidentellen befreit ist und das überall und immer dasselbe bleibt; oder mit Batteux' Worten: „Ce n'est pas le vrai qui est, mais le vrai qui peut être, le beau vrai qui est représenté comme s'il existait réellement et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir."

Diese Erklärung bringt inhaltlich gar nichts Neues; Batteux hat sie einfach von der Überlieferung übernommen. Wenn sie zu seiner Definition des Genies genau paßt, so kommt das daher, daß auch die letztere wesentlich mit der klassischen Auffassung übereinstimmt.

Sehen wir nun zu, ob Batteux' Ableitung des Begriffs der schönen Natur aus den Regeln des Geschmacks origineller ist, und ob man nicht darin einen Fortschritt über das klassische Prinzip hinaus feststellen kann[1]).

[1]) B. a. II, 4.

Boileau hatte als subjektives Organ der zu treffenden Auswahl die Vernunft aufgestellt, La Motte die Absicht des Künstlers. Batteux findet das Kriterium der Naturnachahmung vor allen Dingen im Geschmack. Hier gibt er Auskunft über jene subjektiven Bedingungen der schönen Natur, die man, wie H. v. Stein meint, in seinem Werke vergebens sucht[1]).

Der Geschmack, ein Gefühl, das uns zu den Gegenständen hinzieht oder von ihnen abstößt, ist die Stimme unserer Eigenliebe. Weil er vor allem genießen will, müssen die Gegenstände, welche die Kunst vorführt, so geartet sein, daß sie ihm die angenehmsten Empfindungen beibringen. Wenn sie diese Bedingung erfüllen, sind sie nichts anderes als die schöne Natur. Folglich kommt der Name der schönen Natur denjenigen Dingen zu, die in nächster Beziehung zu unserer eigenen Vollkommenheit und unserem Vorteil stehen; das heißt, die erste Eigenschaft der Gegenstände, die uns die Kunst vorführt, ist, daß sie uns interessieren.

Mit dieser Forderung ist schon, in etwas unbeholfenen Worten, das ausgedrückt, was die heutige Gehaltsästhetik mit der Norm des Gefühlsinhaltes vom Kunstwerk verlangt[2]). Allein Batteux geht noch nicht so weit, daß er den ganzen Gehalt des ästhetischen Objekts, auch die Bedeutungsvorstellungen, in das Bereich des Gefühlslebens einschließt. Der Bedeutungsgehalt des Kunstwerkes wird nicht einer „Gefühlsverähnlichung" unterzogen, sondern er bleibt als solcher bestehen und entzieht sich dadurch gewissermaßen dem Geschmacksurteil.

In der Tat genügt es nach Batteux nicht, daß der Gegenstand der Künste für unser Gefühlsleben inter-

---

[1]) H. v. Stein, a. a. O., S. 122.

[2]) Cf. Joh. Volkelt, System der Ästhetik, I, S. 156ff.

essant ist, sondern er muß auch den Umkreis der menschlichen Begriffe und Empfindungen erweitern. Daraus folgert Batteux, daß der Gegenstand alle Vollkommenheit an sich haben müsse, deren er nur fähig ist. Er definiert also die schöne Natur folgendermaßen: „La belle nature est tout ce qui est aussi parfait en soi est aussi intéressant pour nous qu'il peut être[1]).“

Alle ausführlicheren Definitionen betrachtet er als eine Weiterbildung dieses Prinzips. Absichtlich läßt er sich nicht darauf ein, das Wesen der schönen Natur tiefer zu ergründen. Es genüge ja, sie zu sehen; die Definition des Schönen könne niemandem den Geschmack dazu verschaffen, und ohne den Geschmack sei es unmöglich, sich einen Begriff vom Schönen zu machen.

Die schöne Natur ist also *das Vollkommene*, das uns interessiert. An Stelle der schönen Natur hat Batteux nur ein anderes Wort, das Vollkommene, gesetzt. Wenn er dieses Wort näher umschreibt, macht er keinen Anspruch auf Selbständigkeit. Merkmale des Vollkommenen sind: die Einheit, die Mannigfaltigkeit, die Symmetrie, die Regelmäßigkeit und die Proportion. Die gleichen Eigenschaften des Schönen wurden in jener Zeit von den meisten französischen Ästhetikern als selbstverständlich angenommen. Batteux hat sie einfach von seinen Vorgängern übernommen, ohne sich irgendwie die Mühe zu geben, sie zu beweisen oder näher zu umschreiben.

Aus alledem ergibt sich, daß die schöne Natur alle Eigenschaften des Schönen und Guten enthält, man möge diese Eigenschaften definieren, wie man wolle:

„D'où il faut conclure, que la belle nature, telle qu'elle doit être présentée dans les arts, renferme toutes

[1]) B. a., S. 73.

les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées; c'est le beau. Elle doit flatter notre coeur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence; c'est le bon: qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre coeur et notre esprit[1]."

Hier wird ausdrücklich die Verbindung des Guten mit dem Schönen gefordert, wenn das Ziel der Künste, die schöne Natur, erreicht werden soll. Mit dem Schönen, den „objets parfaits en eux-mêmes", meint Batteux offenbar die schöne Form. Diese macht also an sich noch nicht das Kunstwerk aus; sondern es muß noch das Gute hinzukommen. Das Gute besteht in unserer Anteilnahme (intérêts) an den vollkommenen Gegenständen, d. h. also in denjenigen Gefühlen, die sich mit der schönen Form verknüpfen, also in dem Gefühlsgehalt der Gegenstände.

Wir finden hier schon die keimende Erkenntnis, daß das Schöne durch Einheit von Form und Gehalt entsteht. Allerdings ist dieser moderne Gedanke nicht bewußt vorgetragen, sondern erscheint noch ganz im Gewande der psychologischen Vorstellungen und Ausdrücke jener Zeit. Das Schöne, d. h. die schöne Form, ist noch dem Geistesurteil (esprit) unterworfen. Aber das Schöne allein macht ja nicht die „schöne Natur" aus. Erst durch das Mitwirken der Gefühle ist sie erreicht und erst dann ist die Möglichkeit eines vollständigen ästhetischen Genusses gegeben.

[1]) B. a., S. 80.

Eine eigentliche Definition des Schönen an sich hat Batteux nicht erzielt. Er gibt das selbst zu; denn darum sei es ihm ja gar nicht zu tun gewesen. Er habe nur zeigen wollen, welches Ziel die Künste verfolgen, und auf welche Weise sie es erreichen. Dieses Ziel, die wählerische Naturnachahmung, sei immer dasselbe gewesen, und alle gebildeten Menschen hätten es immer mit Hilfe ihres Gefühls erkannt. Das Gefühl sei in Sachen des Schönen ein rascherer und zuverlässigerer Führer als die subtilste Metaphysik.

Die Betonung des Gefühls ist das Neue in Batteux' Theorie, was wir bei Boileau nicht vorfinden. Beide verlangen eine ähnlich beschränkte Nachahmung der Natur. Allein, während bei Boileau alle Regeln aus dem Vernunftsprinzip entspringen, leitet Batteux seine Regeln vom Geschmack ab. Da wie dort ergeht an den Künstler die Forderung des Idealisierens, aber die psychologischen Voraussetzungen sind nicht dieselben.

Allerdings ist auch bei Batteux der Geschmack noch sehr von dem Verstand abhängig. Aber ein ganzes Gebiet der schönen Natur wird ihm doch bedingungslos zuerkannt: das Gebiet des Guten; während er im Gebiet des Schönen die Herrschaft mit dem Verstande teilen muß. Indem Batteux eine solche Trennung vornimmt und dem Geschmack ein bestimmtes Gebiet zuweist, geht er in der Betonung des Gefühls über den Standpunkt des französischen Klassizismus hinaus.

Der Geschmack ist der Eckstein, auf dem Batteux sein ganzes System aufbaut. Dieser Begriff wird am ausführlichsten analysiert; ein Dritteil des Werkes ist ihm gewidmet.

Aus ihm entspringen auch alle Regeln der Nachahmung der schönen Natur[1]): Genauigkeit und

[1]) B. a. II, 5 & 6.

Freiheit sind die Bedingungen jeder guten Nachahmung. Die Genauigkeit regelt die Nachahmung, die Freiheit belebt sie. Die Natur ist deshalb aller Kunst so überlegen, weil sie allein die Vereinigung dieser beiden Forderungen zu verwirklichen scheint. Die Natur ist immer naiv, während das Kunstwerk in den meisten Fällen die Zeichen der Abhängigkeit von einem Muster an sich trägt. Um die Freiheit zu erreichen, darf sich der Künstler hie und da Abweichungen von den Regeln erlauben; er erweckt auf diese Art eher den Eindruck des Natürlichen. Dasselbe hatte schon Boileau gesagt:

„A ces petits défauts marqués dans la peinture
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature."

Beide haben eben noch kein richtiges Verständnis von der Freiheit des wahren Kunstwerkes, das seine Regeln in sich selbst besitzt und keine Ausnahme braucht, um natürlich zu erscheinen. Eine solche Anschauung würde sich mit dem Prinzip der Nachahmung nicht mehr vertragen.

Der Geschmack gibt auch die besonderen Regeln für jedes Kunstwerk. Er ist eine Kenntnis der Regeln durch die Empfindung. Mit seiner Hilfe findet das Genie die Regeln in der Natur selbst. Sie ist das Buch, in dem man lesen soll. Wer das nicht kann, der lese die Werke der Alten, die der Natur näher gestanden haben.

Der Geschmack beherrscht nicht bloß unser Urteil über die Kunstwerke; er ist auch die wichtigste Stütze des schaffenden Genies. Ohne ihn sind alle Einsichten des Verstandes für jeden, der ein Kunstwerk schaffen will, beinahe unnütz.

Die Herrschaft des Geschmacks beschränkt sich nicht auf die schönen Künste. Da der natürliche Geschmack

mit dem der Künste identisch ist, gibt es nur einen einzigen Geschmack, der sich über alles, ja sogar über die Sitten erstreckt. Er richtet sich überall nach denselben Regeln: Er verlangt, daß man alles entferne, was einen widerwärtigen Eindruck macht und dem Auge alles darbiete, was ihm irgendwie angenehm ist.

Der Geschmack im weitesten Sinne ist also der Ausdruck der Zivilisation eines Volkes. Daher die große erzieherische Bedeutung, die Batteux den Künsten zuschreibt. Sie haben die Völker aus den primitiven, barbarischen Zuständen befreit. In der Geschichte aller Völker findet man die Humanität und die bürgerlichen Tugenden im Gefolge der schönen Künste. Im Gegensatz zu der einige Jahre später entstandenen paradoxen Theorie Rousseaus sagt Batteux: die Künste führen uns zur Natur zurück, weil sie diese in ihrer Einfachheit und Wahrheit nachahmen.

Wie die Völker durch die Künste gebildet werden, so ist auch die Erziehung jedes einzelnen Menschen vorzüglich Sache des Geschmacks. Die Symmetrie der einzelnen Teile untereinander und mit dem Ganzen ist so notwendig in einer moralischen Handlung als in einem Kunstwerk. Beim Kinde, das noch ausschließlich den Gefühlen lebt und seine Handlungen noch nicht überlegt, ist der Geschmack der Leiter. Es ist daher ein großer Fehler, wenn die Erziehung nur die Vernunft ausbildet und den Geschmack vernachlässigt. Nichts ist notwendiger als eine frühzeitige, sorgfältige Bildung des Geschmacks. Sie allein ermöglicht es, die speziellen Talente und Gaben des Kindes zu fördern und auszubilden[1]).

---

[1]) Batteux empfiehlt also schon die „ästhetische Erziehung des Menschen". Es ist möglich, daß Schiller hier Anregung fand. Auf jeden Fall kannte er diesen Traktat; am 11. Januar 1793, also 2 Jahre

Batteux wendet das Prinzip der Nachahmung der schönen Natur auf alle Künste an. Ein solches Unternehmen war zu seiner Zeit kein geringes Wagnis. Für die meisten Künste, mit Ausnahme der Poesie, ist er uns viele Beweise schuldig geblieben, weil er diese Künste nur oberflächlich kannte. Dennoch bleibt es sein Verdienst, eine allgemeine Theorie der Künste, wenn nicht durchgeführt, so doch angestrebt zu haben.

Die einzelnen Kunstarten unterscheiden sich voneinander durch ihre Stellung zu unseren Sinnen und durch die Mittel, mit denen sie die Natur nachahmen[1]). Die Malerei, die Bildhauer- und die Tanzkunst wenden sich an das Auge, die Poesie und die Musik an das Ohr. Die drei ersten verwenden Farben, Formen oder Gebärden; die beiden letzteren bedienen sich der Töne und der metrischen Rede.

Die Dichtkunst ist die höchste Kunstart; denn sie wirkt auf zwei Sinne, auf das Gesicht und das Gehör. Die Malerei ist mit ihr am nächsten verwandt. Ihre Ähnlichkeit ist so groß, daß, was von der einen gesagt wird, auch von der anderen gilt. Man braucht nur die Namen zu ändern. Was in der Dichtung die Erfindung, ist in der Malerei die Zeichnung, was dort der Versbau, ist hier das Kolorit[2]).

---

vor dem Erscheinen seiner „Briefe über ästhetische Erziehung", schreibt er an Körner: „Besitzest oder weißt Du wichtige Schriften über die Kunst, so teile sie mir doch mit: Burke, Sulzer, Webb, Mengs, Winckelmann, Home, *Batteux*, Wood, Mendelssohn nebst 5 oder 6 schlechten Kompendien besitze ich schon." Jonas, Schillers Briefe, III, 236. Freilich ist der Gedanke der ästhetischen Erziehung des Menschen dem 18. Jahrhundert so geläufig, daß Schiller ihn aus anderer Hand empfangen haben dürfte.

[1]) B. a. I, 1.

[2]) Batteux hat also den alten Parallelismus des Simonides kritiklos beibehalten. Das ist um so befremdender, als der feinsinnige Dubos 30 Jahre früher diesen Satz schon angefochten hatte. Es ist ein Irrtum, wenn man Dubos als einen Vertreter des „ut

Tanz und Musik waren ursprünglich vereint. Sie sind vornehmlich eine Nachahmung der menschlichen Gefühle und Leidenschaften. Obwohl sie sich nicht an den Verstand, sondern an das Gefühl richten, müssen sie doch eine Bedeutung, einen Sinn haben, den man nachfühlen kann.

Baukunst und Beredsamkeit dienen vor allem den menschlichen Bedürfnissen. Folglich sind sie von den schönen Künsten, die auf Vergnügen ausgehen, ausgeschlossen.

Es ist nicht unsere Aufgabe, zu untersuchen, inwiefern der Grundsatz der Nachahmung in allen Künsten berechtigt ist und ob Batteux dies bewiesen hat. Die Kapitel über die Malerei, die Tanzkunst und die Musik enthalten keine erschöpfende Darstellung, sondern begnügen sich mit ganz allgemeinen Gesichtspunkten.

Das Hauptgewicht legt Batteux auf den Beweis seiner Theorie in der Dichtkunst und in ihren Gattungen.

Die Dichtkunst ist, nach seiner Auffassung, eine Nachahmung der schönen Natur mit Hilfe der metrischen Sprache. Diese Definition habe den Vorteil, daß sie alle übrigen Erklärungen in sich schließe, die das

---

pictura poesis" bezeichnet. Er ist es im Gegenteil, der zuerst in origineller Weise auf die Unterschiede dieser beiden Künste hingewiesen hat. Vgl. Servaes, die Poetik Gottscheds und der Schweizer, S. 77 und Dilthey, das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1906, S. 24ff. Hier finden wir die Stelle: „Batteux systematisierte Dubos. Aber er systematisierte ihn schlecht" (S. 26). Von einer Systematisierung der Lehre Dubos' durch Batteux kann keine Rede sein. Gerade die originellen Gedanken des ersteren sind bei dem letzteren nicht ausgeführt. Dem ästhetischen Hauptmoment des Dubos, der Erregung der Leidenschaften, wird bei Batteux nur eine nebensächliche Bedeutung beigemessen. Auch zitiert Batteux seinen geistreichen Vorgänger nirgends.

Wesen der Poesie in der Fiktion, dem Versmaß oder der Begeisterung finden. Das Silbenmaß allein macht nicht die Poesie aus. Es gibt eine „Poesie der Sachen", die auch dann noch bestehen bleibt, wenn mit dem Versmaß die „Poesie des Stils" zerstört wird. Denn das Versmaß und der Wohlklang sind wie die Farben, ohne welche die Poesie nur ein Kupferstich ist. Zu einem vollständigen Gedicht gehört also die metrische Form, wie zu einem vollkommenen Gemälde das Kolorit.

Da die wahre Poesie wesentlich in der Nachahmung besteht, müssen auch die verschiedenen Einteilungen der Poesie aus dem Begriff der Nachahmung abgeleitet werden[1]:

Wir sehen entweder die Dinge selbst, oder sie werden uns durch Erzählung mitgeteilt. Nach dieser doppelten Art der Wahrnehmung läßt sich die Poesie in zwei Hauptgattungen einteilen: die dramatische, wo wir die handelnden Personen selbst reden hören und die epische, wo wir nichts unmittelbar sehen oder hören, wo alles erzählt wird. Neben diesen beiden Gattungen ist noch eine dritte möglich, ein „genre mixte", die Lyrik, die aus dem Epischen und Dramatischen zusammengesetzt ist, und in der Schauspiel und Erzählung miteinander abwechseln. Die Regeln der dritten Gattung sind in den Regeln der beiden anderen enthalten.

Der Einteilung, die sich auf die Art gründet, wie die Poesie die Gegenstände zeigt, folgt eine zweite, die aus der Beschaffenheit der Gegenstände selbst genommen ist. Alles in der Natur ist, weil der Nachahmung unterworfen, auch der Dichtung zugänglich. Wie es Götter, Könige, Bürger, Hirten und Tiere gibt, so gibt es auch Opern, Trauerspiele, Lustspiele, Schäfergedichte und Fabeln.

[1]) B. a. III, 1 & 2.

Die allgemeinen Regeln der Poesie sind ebenfalls in dem Prinzip der Nachahmung begründet[1]): Sie lassen sich in zwei Gruppen einteilen, von denen die eine der Poesie der Sachen, d. h. dem Inhalt, die andere der Poesie des Stils, d. h. der Form entspricht.

Die Regeln, die sich auf den Inhalt der Poesie beziehen, bieten keine neuen Gesichtspunkte. Batteux wiederholt die Regeln, die Horaz und Boileau aufgestellt haben, und führt sie weiter aus:

Die Poesie soll das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden. Endzweck der Poesie ist, daß sie gefallen und zwar durch Erregung der Leidenschaften gefallen soll. Da sie uns aber ein vollkommenes Vergnügen verschaffen will, ist es ihre Pflicht, *die* Leidenschaften zu erregen, deren lebhafte Empfindung uns besonders zuträglich ist, niemals diejenigen, die Feindinnen der Weisheit sind. Daher die hohe erzieherische Aufgabe der Poesie. Sie soll mit weiser Absicht die Menschen der Vollkommenheit näher bringen.

Die zweite allgemeine Regel lautet: Es muß eine Handlung in einem Gedichte sein. Die leblosen Gegenstände haben zwar in der Poesie auch ihren Platz. Sie kommen aber in zweiter Linie, nach den Handlungen, die den Menschen in höherem Maße rühren. Batteux betrachtet als wesentliche Aufgabe der Poesie das Vorführen von Handlungen. Allein er sieht in dieser Aufgabe nicht ein charakteristisches Darstellungsverfahren, das die Poesie von der Malerei unterscheidet. Vielmehr stellt er auch an die Malerei dieselbe Forderung. Auch sie darf nicht ausschließlich leblose Dinge schildern, sondern sie muß jede Landschaft mit Spuren der Menschheit beleben. Es ist die heroische Landschaft eines Claude Lorrain, die Batteux hier als Muster vorschwebt.

[1]) B. a. III, 3 & 4.

Die dargestellte Handlung ist nicht eine gewöhnliche, wie sie im Leben vorkommt, sondern eine gewählte, erdichtete. Sie muß außerordentlich, einheitlich, einfach und doch mannigfaltig sein.

Von dieser fingierten Handlung werden die Charaktere, die Anzahl und das Verhalten der Personen einer Dichtung bedingt. Die handelnden Personen müssen deutlich gezeichnete und umschriebene Charaktere haben, aus denen sich ihr ganzes Verhalten erklärt. Sie bilden Kontraste, die scharf voneinander abstechen. Es sind die typischen Charaktere und Handlungen der klassischen Dramen, die Batteux als Ideal der Poesie betrachtet.

Mit den Regeln der „Poesie des Stils“ bezweckt Batteux eine Charakterisierung der poetischen Sprache im Gegensatz zur prosaischen. Er behandelt dabei nacheinander folgende Elemente: Gedanken, Worte, Wendungen, Rhythmus und Harmonie. Im Sinne seiner ganzen Theorie verlangt er hier überall ein Abweichen von der bloßen Natur durch eine sorgfältige Auswahl, damit die schöne Natur auch in der poetischen Sprache zum Ausdruck komme.

In dem „Cours de belles lettres“ macht er den Versuch, die allgemeinen Regeln der Poesie an den einzelnen Dichtungsarten nachzuweisen. Schon im „Traité des beaux arts“ widmet er jeder größeren poetischen Gattung ein Kapitel, worin er zeigt, wie sich sein allgemeiner Grundsatz in der Praxis bewährt. Es gelingt ihm ohne große Schwierigkeit, das Epos, das Trauerspiel, das Lustspiel, das Schäfergedicht und die Fabel unter das Prinzip der Nachahmung zu bringen, indem er für jede Gattung eine Definition gibt, die zu seinem System paßt.

Dagegen hat er mehr Mühe, die lyrische Poesie in sein System einzureihen, und andere Dichtungsarten,

wie den Roman und das Lehrgedicht, schließt er aus dem Gebiet der Poesie aus.

Die lyrische Poesie[1]), sagt Batteux selbst, scheint sich auf den ersten Blick nicht unter das Prinzip der Nachahmung bringen zu lassen. Sie unterscheidet sich von den anderen Dichtungsarten durch ihren Gegenstand. Während die anderen poetischen Gattungen Handlungen vorführen, ist sie ganz den Empfindungen geweiht.

Warum sollte es aber nicht möglich sein, Empfindungen nachzuahmen? In der Musik, der Oper und den Chören der antiken Tragödie ist ja auch alles Empfindung, aber doch nicht die Natur selbst, sondern nur nachgeahmte Empfindung. Sind die Empfindungen des Dichters wahr und wirklich, wie in den Psalmen des David oder in den Oden Pindars, so ist das ein Vorteil; ebenso wie es in tragischen Gedichten ein Vorteil ist, wenn der Dichter eine Begebenheit bearbeitet, die schon, wie in der Esther des Racine, so beschaffen ist, daß man keine oder wenig Änderungen daran zu machen braucht. In diesem Falle beschränkt sich die poetische Nachahmung auf Gedanken, auf Ausdrücke, auf den Wohlklang, die alle dem Gegenstand der Dichtung gemäß sein müssen.

Wenn die Empfindungen aber nicht wahr und wirklich sind, d. h. wenn der Dichter sie nicht selbst in sich fühlt, so muß er solche Empfindungen in sich erwecken, die den wahren ähnlich sind, und dann ist die Nachahmung offenbar.

Batteux nimmt also zwei verschiedene Arten der Lyrik an: In der einen spricht der Dichter seine eigene persönliche Empfindung aus, in der anderen gibt er

[1]) B. a. III, 10. Vgl. auch Braitmaier, Gesch. d. poet. Theorie und Kritik, I, S. 290f. wrong reference

den Empfindungen anderer Personen Ausdruck, in deren Lage er sich hineinversetzt.

Es ist klar, daß von einer Nachahmung im eigentlichen Sinne des Wortes nur im letzteren Fall die Rede sein kann. Um seinen Grundsatz zu retten, behauptet Batteux, daß jene Lyrik, die nur Natur, nur die eigene Empfindung des Dichters selbst ist, den Anfängen der Poesie angehöre. Das Wesen der Poesie könne man aber nicht nach ihren unvollkommenen Anfängen bestimmen, in denen sie noch nicht ihre völlige Gestalt gewonnen hatte. Zudem seien die heiligen Gesänge des David, in denen man keine Spur von Nachahmung sehen wolle, kein guter Beweis gegen seinen Grundsatz. In den Psalmen habe ja nicht der Mensch selbst, sondern der heilige Geist die Empfindungen ausgedrückt (!).

Kurzum, Batteux geht der Schwierigkeit aus dem Weg, indem er denjenigen Teil der Lyrik, der nicht in sein System paßt, möglichst zu beseitigen sucht.

Dies geschieht nur, um die unglückliche Bezeichnung „Nachahmung" zu retten. Er gibt ja selbst zu, daß, wenn der Dichter seine eigenen Empfindungen in ein Gedicht legt, die Nachahmung nur in der Wahl des Ausdrucks bestehe. Er hätte hinzufügen sollen, daß diese Empfindungen nur der rohe Stoff sind, den der Dichter, wie einen Stoff aus der Geschichte oder der Natur, künstlerisch gestalten müsse. Für eine solche Auffassung des künstlerischen Verfahrens wäre aber die Bezeichnung Nachahmung nicht mehr genügend gewesen.

Im Laufe seiner Untersuchung kommt Batteux dieser Auffassung oft sehr nahe. So z. B. wenn er sagt, wir fänden die Gesänge der Propheten nicht deshalb schön, weil sie deren persönliche Empfindungen enthalten, sondern weil wir dieselben Empfindungen in ähn-

licher Lage ebenso gehabt hätten. Was uns an diesen Gesängen gefalle, sei folglich nicht das Wahre, sondern das Wahrscheinliche oder, wie wir heute sagen würden, nicht die zufällige Wirklichkeit, sondern das allgemein Menschliche. Daraus schließt Batteux, selbst wenn man nicht nachahme, müsse man sich doch so stellen, als ob man es tue, und so der Wahrheit die Züge des Wahrscheinlichen geben, d. h. also dem individuellen Erlebnis eine für das allgemeine menschliche Empfinden geltende Bedeutung aufstempeln[1]).

Aus alledem ergibt sich, daß Batteux den Ausdruck „Nachahmung" nicht so wörtlich aufgefaßt hat, wie die meisten Kritiker ihm vorgeworfen haben. Unter der alten Schulterminologie, die er anwendet, verbergen sich oft originelle Gedanken und neue Gesichtspunkte. Über den eigentlichen Sinn des Nachahmungsprinzips sagt er einmal anläßlich der Lyrik[2]):

„Je conviens que dans une infinité de cas le poète chante ses sentiments réels, plutôt que des sentiments imités. Je ne veux prouver que deux choses: la première, que les sentiments peuvent être feints et imités comme les actions; la seconde, *que tous les sentiments exprimés dans le lyrique, feints ou vrais, doivent être soumis aux règles de l'imitation poétique*, c. a. d. qu'ils doivent être vraisemblables, choisis, soutenus, aussi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre et enfin rendus avec toutes les grâces et toute la force de l'expression poétique. C'est le sens du principe de l'imitation, c'en est l'esprit."

Batteux betrachtet also letztlich die Nachahmung der schönen Natur als ein Idealisierungsverfahren, als ein Darstellungsmittel, das aus dem rohen Stoff ein

[1]) Vgl. Braitmaier, Gesch. d. poet. Theorie und Kritik, I, S. 300.
[2]) B.a., ed. 1800, S. 258, Anm.

Kunstwerk macht. Bei einer solchen Auffassung ist die Frage, ob der behandelte Stoff wirklich oder nachgeahmt ist, gleichgültig und überflüssig.

Demnach ist Batteux nicht immer bei der äußerlichen Bedeutung seiner Formel von der Nachahmung der schönen Natur stehen geblieben. Gerade weil er es dann und wann versucht hat, über die althergebrachte Bedeutung seines Grundsatzes hinauszukommen, macht sein Werk den Eindruck eines unhaltbaren, unvollendeten Systems. Es enthält gleichsam eine exoterische und eine esoterische Lehre; die erste ist nur der Buchstabe, die andere der Geist seiner Theorie. Der Widerspruch zwischen dem rein äußerlichen, schematischen System seiner Lehre und ihrem eigentlichen tieferen Sinn ist das Unbefriedigende und zugleich das Wertvolle an seinem Werke. Er hat sich vergebens bemüht, die Poesie auf das Prokrustesbett der Naturnachahmung zu legen. Die Schattenseiten und die Mängel dieses Prinzips hat er selbst eingesehen. Statt aber die neuen, fruchtbaren Gedanken, die er gelegentlich hatte, konsequent durchzuführen, hat er sie dem von ihm zum voraus angenommenen allgemeinen Grundsatz geopfert.

Wie der einzelne Mensch eine Unzahl Gefühle besitzt, die er nur unvollkommen ausdrücken kann, so geht es auch der Menschheit mit ihren Begriffen. Anschauungen, die eine frühere Zeit nur sehr dunkel auszusprechen vermochte, erhielten später neue Benennungen und neue äußere Formen. Das Kostüm ist geändert, die auszusprechende Wahrheit bleibt immer dieselbe.

So verhält es sich auch mit dem Prinzip der Nachahmung in der Kunst. Die Anschauung, die ihm zugrunde liegt, birgt eine Wahrheit in sich, für die unsere

Sprache wahrscheinlich niemals den vollständig adäquaten Ausdruck finden wird. Das Prinzip ist ein Versuch, die Grenze zwischen Natur und Kunst zu ziehen und damit das Wesen der Kunst näher zu umschreiben. In diesem Sinn ist die Behauptung richtig, daß alle Kunst Nachahmung der Natur sei. Sie darf nicht selbst Natur, sondern muß freie Verwertung der Mittel sein, die die Natur bietet. Das Verhältnis des künstlerischen Schaffens zum behandelten Stoff ist das große Problem, das jede Generation wieder neu zu lösen sucht, indem sie ihm eine begriffliche Definition gibt, die das jeweilige ästhetische Fühlen und Denken abspiegelt.

Batteux' Prinzip der wählerischen Naturnachahmung enthält schon im Keim die Forderung, die man später Idealisierung nannte[1]). Nur ist hier die Idealisierung noch zu äußerlich gefaßt, da nicht so sehr die natürliche Ursprünglichkeit des künstlerischen Schaffens, als vielmehr die im Stoffe zu treffende Auswahl betont wird. Es fehlt noch die Einsicht, daß der Stoff nur die äußere Hülle der künstlerischen Idee ist, die sich des Stoffes bedient, um eine sinnlich wahrnehmbare Gestalt zu gewinnen. Batteux' Erklärung der Künste ist wahr, aber sie gibt nur eine oberflächliche Lösung des Problems. In den geistigen Urgrund der Kunst hat er nicht einzudringen vermocht. Seine Formel der Idealisierung, die sich auf äußere Korrekturen der sonst getreu nachgeahmten Natur beschränkt, nennt H. v. Stein im Gegensatz zu dem schöpferischen Gestalten aus der Idee: „realistisch abstrakt". Es ist dieselbe Auffassung der Kunst, die auch dem französischen Klassizismus zugrunde liegt, bei dem das äußerlich Formale und die Regeln eine so große Bedeutung

[1]) Vgl. H. v. Stein, a. a. O., S. 123; Lotze, Gesch. der Ästhetik, S. 479.

haben. Die ganze französische Literatur des 18. Jahrhunderts bewegt sich vorwiegend in diesen Bahnen. Erst Rousseau hat mit seiner Wiedererweckung des Gefühls und mit der Betonung des Individuellen, des Ichs in der Literatur, die Kunst von dem abstrakt allgemeinen Nachahmen auf ein genial originelles Schaffen hingewiesen.

Batteux' ganze Theorie, in ihrer Methode und ihren Ergebnissen, kommt uns heute veraltet und längst überwunden vor. Die moderne Ästhetik hat, namentlich von englischen Anregungen ausgehend, das Problem der Kunst viel tiefer ergründet und bis ins Einzelne psychologisch durchforscht. Dennoch werden wir in einer historischen Untersuchung keineswegs über Batteux den Stab brechen.

Der Wert seines Werkes besteht in den mannigfaltigen, für jene Zeit neuen Gesichtspunkten. Batteux ist in gewissem Sinne der Vater der modernen Ästhetik, weil er nach langer Zeit wieder der erste war, der das gesamte Gebiet aller schönen Künste in ein einheitliches System zu bringen versuchte. Die Durchführung eines solchen Vorhabens mußte selbstverständlich mangelhaft werden, große Lücken und Fehler aufweisen. Denn eine wissenschaftliche Ästhetik existierte damals noch nicht; Batteux bediente sich nur der vorhandenen Kenntnisse und Begriffe der Poetik, um seine Theorie auszuarbeiten.

Er ist absichtlich auf tiefsinnige Untersuchungen über das eigentliche Wesen des Schönen nicht eingegangen. Er betrachtete es vielmehr als seine Aufgabe, die geistigen Vorgänge des künstlerischen Schaffens (Genie) und des ästhetischen Genießens (Geschmack) psychologisch zu untersuchen, um daraus die Bedingungen zu ermitteln, die zur Entstehung und zum Genuß der Kunstwerke erforderlich sind. Seine Methode ist in ihren Ansätzen und ihrer Anlage nach psychologisch und somit modern. Wenn sie nicht *die* Früchte

getragen hat, die man erwarten konnte, so trifft die Schuld nicht Batteux allein. Die psychologischen Kenntnisse, die ihm zur Verfügung standen, waren noch gering und ungenügend. Mit solchen Mitteln war es unmöglich, für das Problem der Künste eine viel vollkommenere Lösung zu finden. Daher das Schwankende und Unbestimmte seiner Ästhetik, die fortwährend zwischen Vernunft und Gefühl hin und her pendelt, ohne sich endgültig für das eine oder das andere zu entscheiden. Wir haben gesehen, daß schließlich ein etwas stärkeres Betonen des Gefühls das Ergebnis dieses Schwankens war.

Ein anderer Umstand hat Batteux' Ästhetik noch geschadet und sie gehindert, freiere Bahnen zu wandeln: nämlich das Festhalten an dem überlieferten Schema der Nachahmungslehre, in deren Dienst alle Untersuchungen gestellt werden. Hierin ist Batteux auch ein Kind seiner Zeit, die es beinahe für unmöglich hielt, ohne dieses Prinzip auszukommen. Man muß aber zugeben, daß er es nicht verständnislos wiederholt, sondern daß er es vertieft und ihm eine ganz eigentümliche, für die Kunstpraxis seiner Zeit bezeichnende, Bedeutung gegeben hat. Auch ist das Nachahmungsprinzip an und für sich noch nicht verwerflich. Es kommt hauptsächlich darauf an, wie es gedeutet wird. Wie fruchtbar und unerschöpflich der Gehalt dieses Grundsatzes ist, mag der Umstand beweisen, daß zwei wichtige Kunstlehren des 19. Jahrhunderts, diejenigen Taines und Konrad Langes, wesentlich von ihm ausgehen[1]).

[1]) Taine, Philosophie de l'art, I, S. 14ff. (ed. Hachette). Konrad Lange: „Das Wesen der Kunst", Berl. 1901. Langes Illusionstheorie („Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses" 1895) ist eine Wiederbelebung und Neugestaltung der Nachahmungstheorie der alten Ästhetik. Vgl. besonders: „Das Wesen der Kunst", Kap. 21: die Naturnachahmung.

Es ist begreiflich, daß Batteux' Theorie dem rein sachlichen Urteil der modernen wissenschaftlichen Ästhetik nicht standhalten kann. So ist z. B. Robert Zimmermanns[1]) scharfe, vernichtende Kritik entschieden zu streng ausgefallen, weil sie absichtlich keine historisch bestimmten, mildernden Umstände walten läßt.

Zimmermann hat Batteux' Vorhaben mißverstanden, wenn er (S. 206) sagt, dieser ziehe aus dem Prinzip der Nachahmung den Schluß, daß das Genie die Natur nachahmen müsse, und daß der Geschmack nur dann befriedigt sei. Es verhält sich damit in Wahrheit gerade umgekehrt: Batteux geht vom Wesen des Genies und des Geschmacks aus, um daraus eine psychologische Begründung seines Grundsatzes zu erreichen. Das ist gerade sein Verdienst gewesen, obwohl er nicht imstande gewesen ist, seine Begründung bis ins Letzte streng psychologisch durchzuführen.

Zimmermann nimmt alsdann den alten Vorwurf wieder auf, Batteux habe nirgends gezeigt, was die schöne Natur sei. Er zergliedert seine Definitionen der schönen Natur und zeigt, wie sie sich immer in einem logischen Zirkel bewegen; so z. B. folgende Definition: Die schöne Natur ist diejenige, die 1. die meiste Beziehung auf unsere eigene Vollkommenheit und unseren eigenen Nutzen hat, und 2. die zu gleicher Zeit die vollkommenste an sich ist. Der Einwand Zimmermanns ist berechtigt. Diese Definition ist dem Wortlaute nach eine logische Tautologie. Zimmermann gibt sich aber nicht die Mühe, näher zu untersuchen, wie Batteux das „Vollkommenste an sich" umschreibt und was er eigentlich damit meint. Wir haben gesehen, daß Batteux damit die schöne Form, abgesehen vom Inhalt meinte.

---

[1]) R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik, als philosophischer Wissenschaft, Wien 1865, S. 204ff.

Allerdings hat er als Merkmale dieser schönen Form nur die hergebrachten Kategorien der Einheit und Mannigfaltigkeit, der Symmetrie, Regelmäßigkeit und Proportion ohne weitere Begründung angenommen. Davon schweigt aber Zimmermann. Auch die Beispiele, die Batteux aus der Literatur und Malerei anführt, und die weit mehr als seine ungenügende Definition zeigen, was er sich unter der schönen Natur dachte, werden von Zimmermann nicht berücksichtigt. Die andere Forderung, welche von der schönen Natur „die meiste Beziehung auf unsere eigene Vollkommenheit und auf unseren Nutzen" verlangt, findet bei Zimmermann vollends keine Billigung. Denn sie setzt ein deutliches Eingreifen der individuellen Gefühle beim ästhetischen Genießen voraus, was vom Standpunkt der rein formalen Ästhetik eines Zimmermann zu verwerfen ist. Also auch hier ist Zimmermanns Urteil zu einseitig. Er hat das stärkere Betonen des Gefühlsmäßigen, das bei Batteux gerade einen Fortschritt über das Vernunftsideal bildete, nicht historisch gewürdigt.

Eine philosophische oder gar eine metaphysische Erklärung des Schönen darf man bei Batteux nicht suchen; denn er ist absichtlich diesen letzten Fragen aus dem Wege gegangen. Wenn er das Rätsel des Schönen nicht gelöst hat, so ist das aber noch kein Grund, um seinem Werk jeden Wert abzusprechen. Haben denn die modernen Ästhetiker, hat Zimmermann selbst eine endgültige Lösung gefunden? Batteux hat seinen Grundsatz nicht mit metaphysischen, sondern mit psychologischen Mitteln zu erweisen versucht. Das ist nicht ein Mangel, sondern ein Vorteil seines Systems, trotzdem Zimmermann meint: daß „nur aus des Aristoteles und Platos tiefster Metaphysik heraus die bedeutungsvolle Vorschrift — die Natur nicht wie sie ist, sondern

wie sie sein sollte, nachzuahmen — richtig könne verstanden werden"[1]).

Mit mehr Berechtigung kritisiert Zimmermann Batteux' oberflächliche Einteilung und Charakterisierung der einzelnen Künste. Sämtliche Künste mit Ausnahme der Poesie hat Batteux in der Tat sehr oberflächlich behandelt. Er spricht darüber meist ohne genügende Sachkenntnis. So ist es nicht schwer, bei ihm Irrtümer und Lücken nachzuweisen. Aber auch hier muß man bedenken, wie spärlich die Quellen waren, aus denen Batteux schöpfen konnte, und wie wenig die meisten Ästhetiker jener Zeit über die bildenden Künste Bescheid wußten.

Zimmermanns Kritik ist die eines scharfen Denkers, dem es ein leichtes war, die Schattenseiten von Batteux' Theorie aufzudecken. Aber er zeigt nur die Schattenseiten, und dadurch ist er Batteux nicht gerecht geworden. Seine ganze Ausführung läßt eine Abneigung nicht bloß gegen Batteux, sondern gegen die französische Ästhetik und Literatur überhaupt zum Ausdruck kommen, so z. B. in folgendem Ausspruch: „Die Nachahmung der Natur war und blieb das Hauptgesetz, das entweder mit dem Grundsatz der Verschönerung verbunden, die französische Kunst statt zur Verschönerung, zur Unnatürlichkeit, oder aus Widerstreben gegen die letztere zum Widernatürlichen verlockte. Die klassische Kunst der Franzosen, wie ihre romantische, sind beide von diesem Grundsatz ausgegangen; deren erste im Streben, die hohe Natur zu finden, steif, die zweite im Streben, auf die wahre zurückzugehen, bloße Kopistin ward. Die Literatur wie die bildende Kunst der Franzosen liefert dafür unwidersprechliche Beweise[2])."

[1]) A. a. O., S. 209. [2]) A. a. O., S. 206.

Daß die Nachahmung der Natur in der französischen Kunst und Literatur, sogar bis tief ins 19. Jahrhundert hinein, der Hauptgrundsatz war, mag ja im großen und ganzen richtig sein. Man könnte noch zur Bestätigung dieser Behauptung Taines „Philosophie de l'art" anführen, die einige Jahre nach Zimmermanns „Geschichte der Ästhetik" erschienen ist und ebenfalls von der Nachahmung ausgeht.

Die Behauptung aber, daß die Theorie der Nachahmung nur zum Unnatürlichen oder zum Widernatürlichen geführt habe, ist ganz aus der Luft gegriffen und entspringt weder einem richtigen Verständnis dieser Theorie, noch einer gerechten Würdigung der französischen Literatur. Übrigens verkennt Zimmermann die romantische Literatur Frankreichs ganz und gar, deren Grundlagen in den unergründlichen Tiefen des individuellen Gefühlslebens zu suchen sind. —

Kapitel IV. Aufnahme des Werkes in Frankreich.

In Frankreich wurde Batteux' Lehre erst durch die romantische Revolution vollständig überwunden. Mit der pseudoklassischen Literatur des 18. Jahrhunderts mußte diese Lehre stehen und fallen; denn sie ist nichts anderes als ihr theoretischer Ausdruck und ihre ästhetische Begründung gewesen. Sie war die getreue Abspiegelung der damals herrschenden Kunstpraxis.

Hieraus erklären sich ihre Bedeutung und ihr Ansehen bei den Zeitgenossen, sowie die vielen Angriffe, denen sie von seiten der literarischen Fortschrittspartei ausgesetzt war.

In dem Vorbericht der „Grande Encyclopédie" nimmt d'Alembert, ohne ihn zu beweisen, den Grund-

satz an, daß alle schönen Künste auf der Nachahmung der schönen Natur beruhen[1]). Wenn man von der schönen Natur noch keinen deutlichen Begriff gewonnen habe, so rühre das teils daher, weil man sie nur mit Hilfe eines feinen Gefühls unterscheiden könne, teils weil in diesen Fragen die Grenzen des Willkürlichen und des Wahren noch nicht bestimmt und folglich die Meinungen darüber geteilt seien.

Für alle Hauptfragen der Literatur und Poetik wird in der Grande Encyclopédie Batteux' Autorität anerkannt. Die meisten Artikel über Poetik [z. B.: poésie, poésie lyrique, poème philosophique u. a.] sind eine textuelle Wiedergabe von Batteux' Definitionen. Besonders der Artikel „Poésie" stützt sich ganz auf den „Traité des beaux arts", der auch als Quelle angeführt wird. In dem Artikel „Beau" wendet sich Diderot gegen Batteux' Grundprinzip, ohne es jedoch gründlich zu widerlegen. Er gibt den Gedanken des französischen Ästhetikers einen ganz anderen Sinn, wenn er sagt, daß nach dessen Theorie die schöne Natur, die man nachahmt, als wirkliches Vorbild in der Natur zu suchen sei. Das hatte ja Batteux nirgends behauptet, vielmehr betrachtete er als schöne Natur stets nur die Idee, das Bild, das im Geiste des Künstlers durch die Zusammensetzung einzelner Züge der wirklichen Natur entsteht. — Im Sinne seiner realistischen Kunstauffassung sagt Diderot, die Gegenstände der Natur seien hinsichtlich des Gebrauchs, den man in der Kunst davon macht, weder schön noch häßlich. Auch hiermit stimmte ja Batteux überein: „La qualité de l'objet n'y fait rien. Que ce soit un hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les à présentés avec tous

---

1) Grande Encyclopédie de Diderot & d'Alembert, discours préliminaire, S. XX ff.

les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle nature[1])."

Wenn sich Diderot hier nur beiläufig über Batteux' Lehre äußert, so hat er es doch nicht versäumt, in einer anderen Schrift gründlich mit ihr aufzuräumen. Da er in seiner Auffassung der Literatur den klassischen Kanon überwunden hatte, mußte er naturgemäß ein erbitterter Gegner eines Systems sein, das diesen Kanon von neuem begründete.

In der kleinen Schrift: „Lettre sur les sourds et les muets" [2]) (1751) hebt er das Oberflächliche und Mangelhafte einer Lehre hervor, die alle Künste, ohne Rücksicht auf ihren intimeren Charakter, von einem einzigen Grundsatz ableite. Mit einer feinen Ironie fügt er hinzu, er selbst wolle nur an einigen Beispielen zeigen, wie die verschiedenen Künste denselben Gegenstand behandeln. Eine allgemeine Theorie der Künste wage er nicht auf seinen dürftigen Beispielen aufzubauen. Diese schwierige Aufgabe überlasse er lieber Batteux, der ja alle Künste gleich eingehend kenne, ansonst er es nicht gewagt hätte, sie alle auf einen Grundsatz zurückzuführen.

In den wenigen Beispielen, die er gibt, offenbart Diderot eine Vertrautheit mit den technischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Künste, die wir bei Batteux vergebens suchen. So zeigt er z. B., in Anlehnung an die Stelle der Aeneide, wo Neptuns Haupt über den bewegten Wellen erscheint und sie besänftigt, daß der Maler den gleichen Moment für sein Bild nicht gebrauchen könnte. Das Haupt des Gottes, das uns im Gedicht so majestätisch vorkommt, würde in einem Gemälde einen sehr unangenehmen Eindruck machen. Wie

---

1) B. a., S. 28.

2) Diderot, Lettre sur les sourds et les muets, Amsterd. 1772, S. 106ff.

kommt es also, daß, was unsere Einbildungskraft entzückt, unseren Augen mißfällt? Sollte da nicht die schöne Natur für den Dichter und für den Maler eine andere sein? Wer weiß, fährt Diderot fort, was man für wichtige Folgerungen aus dieser Beobachtung ziehen könnte. Es ist bekannt, daß Lessing diese Folgerungen gezogen hat, indem er die von Diderot genial hingeworfenen Gedanken für sein tiefgedachtes Kunstsystem verwertete.

Während die deutsche Ästhetik und Poetik durch Männer wie Mendelssohn, Lessing und Winckelmann in unglaublich rascher Weise auf eine hohe Stufe emporgehoben wurde, ging man in Frankreich, wo die praktisch sozialen Interessen vorläufig den Ausschlag gaben, der Spekulation über das Schöne aus dem Wege. Daher konnte sich das Ansehen Batteux' ohne vielseitigen Widerspruch noch bis ans Ende des 18. Jahrhunderts halten, solange die überlieferten Kunstformen in der Literatur noch maßgebend blieben.

Erst als V. Hugo der Poesie die rote Kappe der Revolution aufsetzte, mußten die klassischen Kunstrichter auf alle ihre Vorrechte verzichten, und ihre Werke wanderten nun in den Papierkorb:

„Au panier les Bouhours, *les Batteux*, les Brossettes!
A la pensée humaine ils ont mis les poucettes[1]).“

---

[1]) V. Hugo, Réponse à un acte d'accusation; Contemplations I, 7.

ZWEITER TEIL.

Ch. Batteux' Nachahmungstheorie in Deutschland.

Kapitel V.

Die Nachahmungslehre in Deutschland vor 1750[1]).

Im Jahre 1754 schrieb Gottsched in seinen Vorlesungen über Batteux folgende Worte: „Als ich in meiner Dichtkunst 1730 zuerst den Grundsatz der Alten von der Nachahmung der Natur vortrug, schien er ganz Deutschland neu und fremde zu sein. Jedermann meinte, die Poesie sei eine Kunst, Verse zu machen, und weiter nichts. Alle unsere vorigen Dichtkünste hatten so gelehrt[2])."

Gottsched kennzeichnet hiermit vortrefflich die historische Bedeutung seiner „Critischen Dichtkunst".

Die Poetiken des 17. Jahrhunderts hatten, mit ihren Rezepten zur Verfertigung gehaltloser Gedichte und Reimkünsteleien, die formale Seite der Poesie viel zu ausschließlich hervorgehoben. Verskunst galt allgemein als das Wesen der Poesie. Die spärlichen Überreste der Nachahmungslehre, die Opitz aus den Renaissancepoetiken gerettet hatte, waren längst vergessen. Sie wurden zwar noch in allen „Poetereien" als unver-

1) Vgl. Franz Servaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Strb. 1887.

2) Joh. Chr. Gottsched, Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten, aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet; Leipzig bei Ch. Breitkopf 1754, S. 74.

standener Zitatenballast weitergeschleppt. Aber diese Zitate waren mit der Zeit zu leeren Phrasen geworden und hatten wie abgebrauchte Münzen jedes eigentümliche Gepräge verloren[1]).

Diesem Zustand der Poetik wollte Gottsched mit seinem „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen" ein Ende machen. Ziel des Werkes war: „erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besonderen Gattungen der Gedichte abzuhandeln und mit Exempeln zu erläutern, *überall aber zu zeigen, daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe*[2])."

Gottscheds Betonung des Nachahmungsprinzips ist aus der Opposition gegen die platte Auffassung der Poesie als einer äußerlichen Verskunst hervorgegangen. Er begnügte sich damit, eine längst verbreitete und abgestandene Lehre seinen Zeitgenossen wieder ins Gedächtnis zu rufen; insofern ist seine Tat nicht so originell, wie er mit seiner üblichen Wichtigtuerei behauptet. Dennoch gebührt ihm das Verdienst, daß er seinen Vorgängern gegenüber die inhaltliche Seite der Poesie von neuem betont hat, und daß fortan die metrische Form erst in zweiter Linie, nach dem poetischen Gehalt in Betracht kommen sollte.

Er hat es aber nicht vermocht, die von der Tradition übernommene Theorie neu zu beleben und in origineller Weise durchzuführen. Sein Werk hat einen allzu kompilatorischen Charakter und entbehrt eines einheitlich durchdachten Systems.

Übrigens fühlte sich Gottsched nicht aus innerem Bedürfnis zur getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit

---

1) Vgl. K. Borinski, die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berl. 1886.

2) Titel der 2. Ausgabe.

hingezogen. Er betrachtete das Prinzip der Naturnachahmung als das beste Mittel, um die deutsche Literatur von dem Schwulst der schlesischen Dichterschule zu befreien. Es sind also mehr Gründe negativer Art, die ihn dazu veranlaßt haben, seine Poetik auf dieses Prinzip zu stützen. Wie Boileau betonte auch er weniger das Natürliche schlechthin, als das Natürliche im Gegensatz zu dem Gekünstelten und Preziösen. Auf dem Standpunkt Boileaus ist denn auch Gottsched stehen geblieben, ohne den Versuch zu machen, ihn zu verlassen.

Wie sieht in der Tat die Natur aus, die Gottsched dem Dichter zur Nachahmung empfiehlt?

Es ist nicht leicht, aus den sich zum Teil widersprechenden Begriffen, die Gottsched von verschiedenen Seiten zusammengetragen hat, eine Antwort auf diese Frage zu ermitteln. Einmal wird die Naturnachahmung nach dem allgemein herrschenden Geschmack jener Zeit dem Moralitätsprinzip unterworfen. Dann spielen auch die Begriffe der Erfindung und der Fabel eine große Rolle. Gottsched gibt zu, daß die Nachahmungskunst des Erfinders unmöglich in der Wiedergabe des Wirklichen bestehen könne, sondern in der Darstellung des Möglichen. Allein diese scheinbare Ausnahme von dem Nachahmungsprinzip möchte Gottsched möglichst einschränken. Damit des Dichters Phantasie sich nicht zu weit in die Sphären des „Wunderbaren" verliere, muß er immer die Regeln des „Wahrscheinlichen" beobachten. Gottsched definiert das Wahrscheinliche als „die Ähnlichkeit des Erdichteten mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Übereinstimmung der Fabel mit der Natur"[1]. Über die subjektiven, psychologischen Bedingungen dieser Übereinstimmung geben seine Definitionen keine Auskunft. Wenn Gottsched aber im

[1] Crit. Dichtkunst[2] I, 6, 1.

Namen des Wahrscheinlichen gegen die wunderbaren Elemente bei Homer, Tasso und Milton zu Felde zieht, so ist ohne weiteres klar, daß er damit den Standpunkt des Verstandes gegenüber der freien Dichterphantasie verficht. Das erhellt vollends, wenn er fortwährend Natur und Vernunft als zwei einander fast gleichbedeutende Begriffe nebeneinanderstellt[1]).

Die nachzuahmende Natur bleibt also für Gottsched auch in den Fällen, wo der Dichter erfindet, eine vernünftig gedachte Natur. Auch der Geschmack ist nur eine Unterart des Verstandes, weil Gottsched ihn, wie er selbst sagt, „zu keiner anderen Gemütsart bringen kann"[2]).

Gottsched ist noch ganz im Banne der französischen klassischen Ästhetik. Wie bei Boileau wird auch hier die Naturnachahmung vom Vernunftprinzip geregelt. Obwohl Gottsched den Unterschied, der zwischen der Natur und dem Kunstwerk besteht, gekannt hat, so hat er ihm doch keine größere Bedeutung beigemessen, und in letzter Linie ist er dieser Grundfrage des künstlerischen Schaffens ausgewichen.

Das haben ihm schon die Schweizer vorgeworfen. Breitinger ist zwar mit Gottsched darüber einig, daß „die erste Grundregel, worauf alle Lehrbücher der Redekunst hinauslauffen müssen, lautet: Studiert die Natur und folget ihrem Winke"[3]). Allein er findet, diese Regel unterrichte uns nicht über das innere Wesen der Dinge, und noch weniger zeige sie uns, „wie wir mit dem Griffel oder dem Pinsel, oder der Feder nachahmen

[1]) Z. B. Cr. D.-K.[4], S. 109.

[2]) Cr. D.-K.[2] I, 3, 9.

[3]) J. J. Breitinger, Crit. Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse. Zürich, C. Orell 1740, S. 198.

sollen". Das Wort Natur sei viel zu weitläufig und unbestimmt. Gottsched (der zwar nicht ausdrücklich genannt wird, gegen den sich aber sicher diese Bemerkungen richten) habe es unterlassen, die Bedeutung dieses Wortes zu erklären, weil er selbst „keine genaue Begriffe hiervon" besitze.

Die Schweizer versuchten nun, eine genauere Umschreibung der Natur als Vorbild der Kunst zu liefern.

Auch sie hatten zunächst in den „Discoursen der Mahlern" einer vollständig getreuen Nachahmung das Wort gesprochen. Nach Bodmer ist die höchste Leistung der Kunst erreicht, wenn wir das Original selbst vor Augen zu haben glauben. Dichter wie Maler dürfen weder einen Zug des Originals auslassen, noch einen hinzufügen[1]). Aber schon in den gleichen Diskursen finden wir den Keim einer tieferen Einsicht, die das Kunstwerk von der servilen Wiedergabe der Wirklichkeit unterscheidet. So sagt Bodmer, daß Dichter und Maler nicht unmittelbar nach der Natur schildern; sie müssen vielmehr, bevor sie Pinsel oder Feder ergreifen, die Idee, welche die Dinge in ihnen erwecken, in richtige Ordnung bringen. Hiermit ist schon der erste Schritt zu einer idealisierenden Kunstauffassung getan. Die ängstliche Forderung, daß das innere Phantasiebild eine getreue Wiedergabe der Wirklichkeit sein müsse, war noch ein Rest der traditionellen Nachahmungslehre.

Bei diesen ersten Andeutungen blieb es jedoch nicht. In ihren späteren Schriften erklärten die Schweizer die Dichtkunst mehr von innen heraus, indem sie die Phantasie in den Mittelpunkt ihrer Poetik stellten.

Dementsprechend wird auch die Nachahmung nicht mehr nach äußeren Merkmalen, sondern nach ihren

---

[1]) Vgl. besonders den XX. Diskurs mit dem Motto: „Ut pictura poesis".

Wirkungen auf das Subjekt charakterisiert. Sie beweist ihre Vollkommenheit dadurch, daß „sie eine gleiche Wirkung wie das Urbild auf das Gemüthe machet“[1]).

Indem die Schweizer, nach dem Vorgange der Engländer, der Phantasie eine bevorzugte Stellung in ihrer Ästhetik anwiesen, haben sie sich folgerichtig bemüht, das Gebiet der Poesie soviel wie möglich zu erweitern: Die Einbildungskraft ist nicht auf die Vorstellungen der Sinne allein angewiesen, sondern „sie besitzet daneben ein eigenes Gebiethe, welches sich unendlich weiter erstrecket, als die Herrschaft der Sinne“. Dieses Gebiet umfaßt die „unzähligen möglichen Welt-Systemata“[2]).

Bodmer unterscheidet demnach zwei Arten der Nachahmung: „eine, da der Poet die Natur in ihren hervorgebrachten Werken nachahmt und eine andere, da er ihr in ihren Rissen folget[3]).“ Seine Zweiteilung ist auf der Verschiedenheit des poetischen Gegenstandes begründet. Allein es fehlte Bodmer nicht die Einsicht, daß in beiden Fällen die poetische Nachahmung ähnlich verfahre, d. h. daß auch im Falle, wo das Vorbild in der Natur vorhanden ist, die Nachahmung nicht eine sklavische sein dürfe. Dadurch unterscheide sich ja die Poesie von der Beredsamkeit und Geschichte, daß sie über den Wirklichkeitsstoff mit eigenem Gutdünken verfügen dürfe. Auch Breitinger erklärt: „daß die Nachahmung der Natur in dem Möglichen das eigene Hauptwerk der Poesie ist[4]).“

So gelangten die Schweizer zu einer neuen Umschreibung des künstlerischen Idealisierungsverfahrens in der Poesie: Nicht das Wirkliche, sondern das Mög-

---

[1]) Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Zürich, C. Orell & Co. 1741, S. 31.

[2]) Poet. Gemälde, S. 13.

[3]) Poet. Gemälde, S. 67.

[4]) Cr. D.-K. I, S. 57.

liche ist das eigentliche Gebiet der Poesie. Folglich muß der Poet das Wahre als wahrscheinlich und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen[1]). Es wird also in der Poesie eine zielbewußte Abweichung von der Wirklichkeit gefordert (Abstractio imaginationis). Während bei Boileau und noch zum Teil bei Batteux diese Abweichung rein äußerlich als eine in den Vorbildern zu treffende Auswahl aufgefaßt wird, ist sie bei den Schweizern ein natürliches Verhalten der Phantasie in der poetischen Erfindung.

Damit die Phantasie sich nicht in das Gebiet des Unmöglichen versteige, muß sie auch in der Darstellung des Wunderbaren, des höchsten Gipfels der Poesie, die Wahrscheinlichkeit im Auge behalten. „Wahrscheinlich" ist aber, nach der Leibniz-Wolffschen Philosophie, nur dasjenige, was keinen Widerspruch in sich enthält. Die Schweizer sind also im Grunde, trotz ihrer Begeisterung für die Phantasie, doch Rationalisten gewesen. In letzter Linie ist es doch ein logisches Prinzip, welches das poetische Schaffen leiten soll.

Darum kam es ihnen nicht schwer, das Nachahmungsprinzip mit dem System der möglichen Welten zu verbinden. Ja, sie bedienten sich dieses Prinzips, um zu beweisen, daß sie mit ihrer Lehre die Grenzen der Natur nicht überschreiten wollten. Die Natur „nach ihren ursprünglichen Kräften und der Allmacht ihres Urhebers"[2]) sollte überall das Vorbild bleiben. Folglich konnte die Phantasie auch in ihrem verwegensten Fluge das Nachahmungsprinzip nicht aufheben.

Die Schweizer haben, so wenig wie Gottsched, den Versuch gemacht, das Nachahmungsprinzip anzugreifen

[1]) Cr. D.-K. I, 6. Abschnitt: Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen.

[2]) Poet. Gemälde, S. 69.

oder gar es zu verwerfen. Dafür standen sie noch zu sehr unter dem Einfluß der französischen klassischen Ästhetik[1]). Sie haben das alte Prinzip von Boileau und seinen Vorgängern ehrfurchtsvoll übernommen. Freilich führte sie oft ihre Grundanschauung, die sich immer auf die Phantasie stützte, dazu, das Dichten nicht mehr als ein Nachahmen der Natur, sondern als ein der Natur kongeniales Schaffen zu beschreiben. Sie waren sich aber des Gegensatzes, der zwischen einer solchen Auffassung und dem Begriff des Nachahmens besteht, nicht bewußt und behielten daher ohne jeden Skrupel die althergebrachte Formel bei.

Gottsched hatte das Nachahmungsprinzip blindlings angenommen und, ohne es näher zu umschreiben, wiederholt. Bei den Schweizern sehen wir ein Übersprudeln der ästhetischen Spekulation über den Rand der engen Nachahmungslehre hinaus. Der Becher genügte nicht mehr für die neuen Bedürfnisse, wurde aber noch nicht beseitigt und durch einen besseren ersetzt.

Am eingehendsten wurde zu der Zeit das Problem der Nachahmung von Johann Elias Schlegel untersucht. Seine Aufsätze wurden durch die platte Auffassung der Nachahmung, wie sie in der Gottschedschen Schule herrschte, veranlaßt. Ein nüchterner und unselbständiger Gottschedianer, Straube, hatte in einer Schrift: „Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Komödie nicht gut sein könne“, im Namen der Naturwahrheit

1) Wie stark und nachhaltig der französische Einfluß auf die Schweizer und besonders auf Bodmer war, zeigt die schöne Studie des früh verstorbenen J. P. Betz: „J. J. Bodmer und die französische Literatur. Ein Literaturbild der Kulturmacht Frankreichs im 18. Jahrhundert.“ (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit. Frkf. a. M. 1902, S. 159—213.)

nicht nur gegen den Vers in der Komödie, sondern gegen die gebundene und gereimte Sprache überhaupt polemisiert. Gegen diese Schrift wendet sich Schlegels erste ästhetische Abhandlung: „Schreiben an den Herrn N. N. über die Komödie in Versen" (1740). Er nimmt darin die Verskomödie in Schutz gegen den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit, den man, wie er richtig bemerkt, aus den gleichen Gründen auch gegen die anderen poetischen Gattungen erheben könnte. So wird seine Antwort zu einer Verteidigung der poetischen Form überhaupt. Ja, Schlegel geht noch weiter und dringt schon hier zu einem umfassenden Kunstprinzip vor: Gegenüber dem Standpunkt der verständnislosen Naturnachäfferei vertritt er denjenigen des idealisierenden Stils in der Poesie. Der erste Aufsatz enthält schon alle Grundgedanken seiner Ästhetik. Die beiden folgenden Abhandlungen[1]) bringen nur eine systematische Durchführung und Begründung seiner Theorie. Diese steht in ihrem logischen Aufbau und in ihrem allseitigen Betrachten des Gegenstandes hoch über allen aphoristischen Äußerungen Gottscheds und der Schweizer. Man hat nachzuweisen versucht, daß Schlegel viele fruchtbare Gedanken aus den „Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres" geschöpft hat[2]). Auch beruht die ganze Art der Behandlung und logischen Gliederung des Stoffes auf der Wolffschen Philosophie. Dennoch muß man die Selbständigkeit bewundern, mit welcher der junge Ästhetiker den Stoff beherrscht und zu einem geschlossenen System ausbaut.

[1]) Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse (1741); Abhandlung von der Nachahmung (1742—45).

[2]) Antoniewicz: Einleitung zu J. El. Schlegels ästh. und dramat. Schriften, DLD, 26, S. XXXVIff. Braitmaier a. a. O. I, S. 292 nimmt als Quellen nur die Schriften der Schweizer und Wolffs an.

Um die Berechtigung des Künstlers zur Abweichung von dem Vorbild der Natur nachzuweisen, geht Schlegel auf den Endzweck der Kunst zurück, den er weder in Ähnlichkeit, noch in Belehrung, sondern im Vergnügen sucht. Hierdurch wird die ganze Stellung zur Nachahmung verschoben: Diese wird nicht mehr als das Wesen der Kunst, sondern als ein Mittel des Künstlers aufgefaßt. Hierin ist Schlegel sowohl über Gottsched als über die Schweizer hinausgekommen. Das Problem der Nachahmung stellt sich ihm nicht mehr als eine Frage nach der Berechtigung oder der Unzulässigkeit gewisser Stoffe. Die Auswahl des Stoffes tritt bei Schlegel in den Hintergrund. Seine Untersuchungen handeln mehr von dem Wie? als von dem Was? der Nachahmung.

Schlegel definiert zunächst ganz allgemein den Begriff der Nachahmung, um ihn von mannigfaltigen Mißdeutungen scharf zu unterscheiden. Unter Nachahmung will er nichts anderes verstehen, „als eine Handlung, da man die Absicht hat, etwas einer anderen Sache ähnliches hervorzubringen". Ähnlichkeit ist da vorhanden, wo sich zwischen zwei Dingen einerlei Verhältnis ihrer Teile findet; sie kann somit auch da vorkommen, wo nicht alle Verhältnisse aller Teile einerlei sind. Beim Nachahmen eines Gegenstandes kann man dessen Teile und Verhältnisse nur hinsichtlich einer bestimmten Beschaffenheit betrachten. Die künstlerische Nachahmung hat ihr Ziel erreicht, wenn sie das Bild eines Gegenstandes nur nach einem bestimmten Gesichtspunkt hin ausgeführt und nur diejenigen Verhältnisse angegeben hat, die dazu erforderlich sind. Die Nachahmung will also nicht den höchsten Grad der Ähnlichkeit erreichen, bei dem alle Verhältnisse aller Teile des Bildes mit denjenigen des Nachbildes identisch sind. Insbesondere er-

streckt sich die Nachahmung nicht auf den Stoff oder, wie Schlegel sagt, auf das Subjekt des Bildes, da der Stoff demjenigen des Vorbildes gar nicht ähnlich werden kann oder ihm von Natur aus schon ähnlich ist. Der höchste Grad der Nachahmung ist also von dem höchsten Grad der Ähnlichkeit zu trennen und wohl zu unterscheiden. Schlegel hat das künstlerische Schaffen vom bloßen Kopieren der Natur losgelöst. Hierin liegt die Bedeutung seiner Abhandlungen. Er hat dem Worte „Nachahmen", das alle bisherigen Theoretiker mehr oder weniger wörtlich aufgefaßt hatten, einen wahrhaft neuen Gehalt gegeben. Nachahmen in der Kunst bezeichnet bei ihm das freie künstlerische Schaffen, das nach den Gesetzen der Einbildungskraft die Vorbilder der Natur neu gestaltet. So würden wir ungefähr seinen Grundgedanken jetzt ausdrücken.

Trotz seiner originellen und zu jener Zeit neuen Deutung der Nachahmung sieht sich Schlegel keineswegs veranlaßt, diese Bezeichnung fallen zu lassen. Daß alle Künste auf Nachahmung beruhen, das ist eine Wahrheit, die er als selbstverständlich annimmt, und an der er nicht zu rütteln wagt. Den ästhetischen Genuß kann er sich gar nicht denken ohne ein bewußtes Vergleichen des Bildes mit dem Vorbild:

„Bei dem Vergnügen, das aus der Nachahmung entstehen soll, wird notwendig vorausgesetzt, daß das Bild und Vorbild in der Einbildungskraft derjenigen, bei denen die Nachahmung einen Eindruck machen soll, gegeneinander gehalten werden: folglich werden in dieser Einbildungskraft zwo Vorstellungen erfordert, nämlich eine von dem Vorbilde und die andere von dem Bilde; und die ganze Wirkung der Nachahmung fällt hinweg, sobald eine von diesen Vorstellungen mangelt[1]."

[1]) Abhandlung von der Nachahmung, S. 22.

Der Kunstgenuß beruht mithin, nach Schlegels Auffassung, auf einer ästhetischen Illusion, die im Gegensatz zur gewöhnlichen Illusion eine bewußte Selbsttäuschung ist. Wir bleiben uns stets bewußt, daß das Wahrgenommene nur ein Bild des Nachgeahmten ist. Weil beim ästhetischen Genuß immer zwei Vorstellungsreihen in uns entstehen, ist die vollständige Täuschung ausgeschlossen. Alle diese Gedanken sind, wenn auch nicht mit denselben Worten ausgedrückt, in Schlegels Theorie enthalten. Hier ist also schon eine Theorie ausgesprochen, die heute in der modernsten Ästhetik als die neueste Deutung der Kunst wieder auftritt. Die Theorie von der „bewußten Selbsttäuschung", die Konrad Lange in seinen beiden Schriften niedergelegt hat, deckt sich in ihrem Grundgedanken ganz und gar mit J. E. Schlegels Ansichten[1]).

Diese Übereinstimmung ist der beste Beweis für Schlegels große Begabung und zeigt, wie der junge, frühverstorbene Dichter seiner Zeit unglaublich vorausgeeilt war. Deshalb stand er auch einsam und unverstanden da. Seine ästhetischen Abhandlungen wurden von den Zeitgenossen nicht genügend beachtet und gewürdigt und haben infolgedessen fast keinen Einfluß auf die deutsche Ästhetik und Poetik des 18. Jahrhunderts ausgeübt.

Es ist eine traurige, aber für jene Zeit der großen französischen Kulturmacht bezeichnende Tatsache, daß J. E. Schlegels tiefgedachte Schriften von einem französischen Werke, das mit viel geringerem künstlerischen Scharfsinn geschrieben war, das aber in einem glänzenden und eleganten Gewande, mit dem ganzen Apparat

---

[1]) Vgl. K. Lange, Das Wesen der Kunst, Bl. 1901, I. Bd., besonders die Kapitel 8: die Illusion als bewußte Selbsttäuschung und 12: der lusterregende Wechsel zweier Vorstellungsreihen.

der klassischen Tradition ausgerüstet, auftrat, aus dem Felde geschlagen wurden:

Im Jahre 1746, ein Jahr nach vollendeter Veröffentlichung der Schlegelschen Abhandlung von der Nachahmung, erschien in Paris Batteux' „Traité des beaux arts réduits à un même principe". Dieses Werk, das im Frankreich der Aufklärung einen verhältnismäßig geringen Beifall erntete, gewann in Deutschland, wo man noch immer dem französischen Klassizismus huldigte, eine viel größere Bedeutung. Schon im Frühjahr 1751 erschien die erste deutsche Übersetzung[1]), und gleich begann der Kampf für und gegen Batteux' Nachahmungslehre, ein Federkrieg, der bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts andauerte.

Kapitel VI. Batteux' Theorie in Deutschland, ihre Einführung und erste Aufnahme. 1751—1761[2]).

Der Jahrgang 1772 der Allgemeinen deutschen Bibliothek enthält eine vernichtende Rezension von Joh. Ad. Schlegels Bearbeitung des Batteux, die 1770 in dritter Auflage erschienen war. Verfasser ist Herder. Er faßt sein Urteil über Batteux' Einfluß auf Deutschland in folgende Worte zusammen[3]):

„Batteux' Buch ist in Deutschland ein sehr verderbliches gewesen. In Frankreich, wo man sich um das, was bloße Spekulation und Metaphysik ist, weniger bekümmert; wo man also auch Batteux vielleicht dem Titel nach, als subtile, neue Metaphysik ansah; im Buch

---

1) Die schönen Künste aus einem Grundsatz hergeleitet; aus dem Französischen übersetzt von P. E. B.; Gotha, Mevius 1751. Der Name dieses ersten Übersetzers ist Bertram.

2) Vgl. über Batteux' Theorie und ihre Aufnahme in Deutschland: H. Hettner, Gesch. d. Literat. im 18. Jh.[4], Bd. II, S. 269ff. und Bd. III, 2, S. 81ff. und Braitmaier a. a. O., S. 296ff.

3) ADBibliothek, Bd. 16, S. 17ff.

selbst ihn aber nur diskursiv, als Gesellschafter und Raisonneur: also auch seine Philosophie, wie fast alle Philosophie, nur als Diskurs brauchte — in Frankreich, wo jeder Liebhaber der Künste selbst, sie zu nahe um sich hat, als daß er nicht, so viel ihm beliebt von ihnen abschöpfen sollte; da konnte dieses Buch also, wenn es nicht half, auch wenigstens nicht schaden. Aber in Deutschland, welch anderer Zustand und andere Folge! Der diskurierende Raisonneur wird hier auf einen akroamatischen, dogmatischen, hohen Lehrstuhl gerückt und seine Diskurse über die metaphysische Bank gezogen: Seine Erklärungen sollen Definitionen, seine Reduktionen Zergliederungen der Begriffe: seine Abhandlungen eine Encyclopädie aller Künste, sein Grundsatz ein philosophisches Prinzipium sein! Der Deutsche, der an sich schon so sehr zu Wortphilosophie und zu Reduktionen auf eine Phrase, und zu Ausdehnungen dieser Wortformel über Seiten und Demonstrationen geneigt ist: der Deutsche, der über diesem Wortkram so gern, Tat, Natur, Sache, Kunst, Erscheinung, das Materielle zu denken selbst vergißt: Der Deutsche, der wahre anschauliche Begriffe von den schönen Künsten zu fassen, teils nicht immer Gelegenheit, teils auch immer einen härteren Kopf hat, als Italiener und Grieche — für den ist nun Batteux ein Mann! Sein seichtes Gewäsche, ohne Beispiele, Proben und Anschauen, ist ihm statt Anschauen, Proben und Beispiele: und so werden auch alle schönen Künste, statt zu bilden und wahrhaftig zu denken zu geben, bei ihm, was sie ja in vielen Büchern sind, Geschwätz von dem, was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat."

Dieses harte Urteil erklärt sich aus der grenzenlosen Abneigung der Genieperiode gegen alle vernünftelnde Philosophie und ästhetische Spekulation. Es stammt

aus einer Zeit, wo man nicht nur gegen die Franzosenherrschaft, sondern auch gegen die traditionelle, einheimische Poesie auftrat und die geniale Schöpferkraft, die Hingebung an die innerste Empfindung, über alle Regeln der Poetik stellte. Für eine Generation, deren Schlagwort war:

> „Gefühl ist alles;
> Name ist Schall und Rauch,
> Umnebelnd Himmelsglut,"

konnte Batteux nicht viel mehr als ein „seichter Vernünftler und trockener Metaphysiker" sein.

Herder hat dem Ansehen Batteux' in Deutschland den Todesstoß gegeben. Sein Urteil enthält viel Wahres. Es ist aber der Ausspruch einer Zeit der literarischen Umwälzung und kann deshalb nicht als definitiv betrachtet werden. Eine unparteiische, historische Würdigung des Einflusses, den Batteux auf Deutschland ausgeübt hat, steht heute noch aus.

In den meisten Literaturgeschichten liest man, Batteux' Kunstlehre habe mehr als ein Menschenalter in Deutschland unbedingteste Geltung gehabt. Diese Behauptung ist, wenn man sich die literarischen Strömungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vergegenwärtigt, nur zum Teil richtig. Allerdings wurde Batteux in Deutschland mit Interesse, sogar mit Bewunderung aufgenommen. Eine unbedingte Anerkennung und ein ungeteiltes Lob hat er aber nur in denjenigen Kreisen gefunden, die ausschließlich dem französischen Klassizismus huldigten. Diese Partei war indes zur Zeit, da Batteux in Deutschland eingeführt wurde, nicht mehr die allein geltende und vorherrschende. Ihr Stern war schon im Sinken begriffen.

Der Kampf zwischen dem französischen und dem englischen Kultureinfluß, der das ganze literarische

Leben des anhebenden 18. Jahrhunderts bedingt, hatte die erste entscheidende Phase damals schon überstanden: Die Fehde zwischen den Leipzigern und den Schweizern war zu Gunsten der letzteren ausgefallen.

An der Einführung und Verbreitung der Lehre Batteux' in Deutschland waren im Anfang beide Parteien beteiligt; denn auch der vielfache Widerspruch, den diese Theorie hervorrief, hat nicht wenig dazu beigetragen, ihrem Autor in Deutschland den Ruf eines großen Kunstrichters zu verschaffen.

Für die Anhänger der französischen Literatur, wie Gottsched und Ramler, war das Buch Batteux', das ja im großen und ganzen den Standpunkt des französischen Klassizismus vertritt, eine willkommene Bestätigung ihrer Ansichten. Sie benützten es als Bollwerk, mit dem sie ihre immer mehr gefährdete Position zu behaupten hofften: Gottsched besorgte im Jahr 1754 einen Auszug aus Batteux' Schrift[1]), den er seinen Vorlesungen neben der Poetik Boileaus zugrunde legte. Ramler, der typische Vertreter des nüchternen, prunkvollen Klassizismus, übersetzte den „Cours de belles-lettres" in den Jahren 1754—58. Seine „Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux" erschien noch 1802 in sechster Auflage und ist das allgemeinste und wirksamste Verbreitungsmittel der französischen Nachahmungslehre gewesen.

Ganz anders wurde Batteux' Kunstlehre von der Partei aufgenommen, die sich von dem Joche des französischen Klassizismus befreien wollte. Hier wurde sie

[1]) Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen mit verschiedenen Zusätzen und Anmerkungen erläutert. Leipzig 1754.

gleich nach ihrem Erscheinen auf deutschem Boden heftig bekämpft. Die Opposition ging besonders von den Kreisen aus, die der Gottschedschen Partei fern standen oder sich von ihr losgesagt hatten: von der Schule Baumgartens, die aus der einheimischen Philosophie hervorgegangen war, und von den Bremer Beiträgern, die sich auf die ästhetischen Schriften der Schweizer und der Engländer stützten.

Der erste Teil von Baumgartens „Ästhetica" erschien 1750, ungefähr gleichzeitig mit der ersten Übersetzung des Batteux. Die beiden Lehren wurden so einander gegenüber gestellt und mußten die Vertreter beider Richtungen zum Widerspruch reizen. Dieser Antagonismus zeitigte die Schrift eines Schülers Baumgartens: G. F. Meiers „Betrachtungen über den ersten Grundsatz der schönen Künste und Wissenschaften" (1757). Schon der Titel erinnert an Batteux' Werk. Das Prinzip der Naturnachahmung wird hier direkt angegriffen, und an seine Stelle tritt, als höchstes Ziel der Kunst, die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis.

Von größerer Bedeutung für die deutsche Literatur ist die Aufnahme, die Batteux' Lehre bei den Bremer Beiträgern gefunden hat. Diese Schriftsteller, deren volkstümliche Tendenz auf die englischen Wochenschriften zurückzuführen ist, repräsentieren den echten deutschen Geschmack jener Zeit. Sie haben, im Gegensatz zur ausschließlichen Nachahmung der Franzosen, auf die englischen Vorbilder hingewiesen (z. B. Joh. Elias Schlegel). Damit haben sie den Weg eingeschlagen, den schon Bodmer und Breitinger gegangen waren, und auf dem später Lessing die deutsche Literatur vom französischen Joche befreite. Auf dem Weg zur Befreiung und Selbständigkeit des deutschen Geschmacks in den schönen Künsten, bildet Joh. Adolf Schlegels

Bearbeitung des Batteux[1]) eine wichtige Etappe. Sie zeigt uns, durch die Unabhängigkeit ihres Urteils, wie weit die Bremer Beiträger davon entfernt waren, den französischen Kunstrichtern blindlings zu gehorchen. Sie ist zugleich, da sie 1751 entstanden ist, ein Beweis dafür, daß die Deutschen sich von Anfang an, Batteux gegenüber, in zwei entgegengesetzte Lager trennten.

Vita.

Ich, Manfred Kuno Schenker, wurde am 28. März 1883 in Genf geboren, wo mein Vater deutscher Pfarrer war. Ich besuchte in dieser Stadt die deutsche Primarschule, dann das französische Gymnasium (humanistische Abteilung). Im Sommer 1901 bestand ich die Maturitätsprüfung und, noch im gleichen Jahr, das Baccalauréat ès lettres an der Genfer Universität. Im Herbst 1901 bezog ich die Universität Bern, wo ich zunächst drei Semester Theologie studierte. Alsdann wandte ich mich dem Studium der neueren Sprachen und der Geschichte zu. Ich besuchte die Vorlesungen und Seminarien der Herren Professoren Walzel, Woker, Gauchat, Michaud, Haag und Prächter und arbeitete besonders im neuhochdeutschen Seminar unter der Leitung des Herrn Prof. Walzel. Im Mai 1906 bestand ich das bernische Gymnasiallehrerexamen in Deutsch, Französisch, Geschichte und Pädagogik. Das Wintersemester 1906/07 brachte ich in Leipzig zu, wo ich die Vorlesungen der Herren Professoren Köster, Sievers, Volkelt und Lamprecht hörte und die Seminarien und Proseminarien der Herren Prof. Köster und Sievers besuchte. Seit dem Frühjahr 1907 bin ich als Hilfslehrer am städtischen Gymnasium in Winterthur angestellt.